



Facultade de Filoloxía

Grao en lingua e literatura galegas

Traballo de Fin de Grao

**O grupo dos clérigos composteláns na
Compilación Xeral da lírica galega-portuguesa:
análise da súa tradición manuscrita**

Graduando/a: Miguel Rancaño Míguez
Director: Dr. Xosé Henrique Monteagudo Romero
Curso académico: 2021-2022



Facultade de Filoloxía

Grao en lingua e literatura galegas

Traballo de Fin de Grao

**O grupo dos clérigos composteláns na
Compilación Xeral da lírica galega-portuguesa:
análise da súa tradición manuscrita**

Graduando/a: Miguel Rancaño Míguez
Director: Dr. Xosé Henrique Monteagudo Romero
Curso académico: 2021-2022

CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación do título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2021/2022

APELIDOS E NOME:	Rancaño Míguez, Miguel
GRAO EN:	Lingua e Literatura Galegas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	X. Henrique Monteagudo
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literatura Medieval

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: O grupo dos clérigos composteláns na Compilación Xeral da lírica galego-portuguesa: análise da súa tradición manuscrita

Resumo [na lingua en que se vai redacta-lo TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

O presente traballo ten como obxectivo analizar as composicións *grupo dos clérigos composteláns* e a integración destes dentro da "Compilación Xeral" da lírica trobadoresca galego-portuguesa. Este heteroxéneo agrupamento forma parte dunha extensa colectánea de materiais galegos (cos ciclos de Johan Ayras e as series de amor e amigo dos xograres) inserida entre o final da sección do amigo e o comezo da sección satírica da dita Compilación. Atópase constituída por setenta e catro cantigas de seis autores agrupados seguindo un criterio sociolóxico que corresponden a Ayras Nunez, Martin Moxa, Roy Fernandez de Santiago, Gomez Garcia, Pae da Cana e Sancho Sanchez. Este agrupamento *dos clérigos* racha co criterio de organización das cantigas por xéneros dentro dos cancioneros.

A análise será realizada coa metodoloxía da estratigrafía scriptolingüística, combinada co estudo da biografía dos autores considerada dentro das coordenadas socioculturais da época. Pretendemos tamén dilucidar como foi o proceso de integración destas cantigas na "Compilación Xeral" co fin de botar luz sobre a constitución e evolución da tradición manuscrita da lírica trobadoresca galego-portuguesa. Alén diso, intentaremos verificar a posible existencia dunha tradición manuscrita de orixe especificamente galega anterior á compilación dos grandes cancioneros.

Santiago de Compostela, 8 de novembro de 2021.

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO

<p>Sinatura do/a interesado/a</p> 	<p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> <p>MONTEAGUDO ROMERO HENRIQUE XOSE - 33245766W</p> <p>Firmado digitalmente por MONTEAGUDO ROMERO HENRIQUE XOSE - 33245766W Fecha: 2021.11.08 20:52:03 +01'00'</p>	<p>Aprobado pola Comisión do Traballo de Fin de Grao coa data</p> <p>15 NOV. 2021</p> <p>Selo da Facultade de Filoloxía</p>
---	--	--



SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO

Título: O grupo dos clérigos composteláns na Compilación Xeral da lírica galega-portuguesa: análise da súa tradición manuscrita

Resumo: O presente traballo ten como obxectivo analizar as composicións *grupo dos clérigos composteláns* e a integración destes dentro da "Compilación Xeral" da lírica trobadoresca galega-portuguesa. Este heteroxéneo agrupamento forma parte dunha extensa colectánea de materiais galegas (cos ciclos de Johan Ayras e as series de amor e amigo dos xogares) inserida entre o final da sección do amigo e o comezo da sección satírica da dita Compilación. Atópase constituída por setenta e catro cantigas de seis autores agrupados seguindo un criterio sociolóxico que corresponden a Ayras Nunez, Martin Moxa, Roy Fernandez de Santiago, Gomez Garcia, Pae da Cana e Sancho Sanchez. Este agrupamento dos clérigos racha co criterio de organización das cantigas por xéneros dentro dos cancioneros.

A análise será realizada coa metodoloxía da estratigrafía scriptolingüística, combinada co estudo da biografía dos autores considerada dentro das coordenadas socioculturais da época. Pretendemos tamén dilucidar como foi o proceso de integración destas cantigas na "Compilación Xeral" co fin de botar luz sobre a constitución e evolución da tradición manuscrita da lírica trobadoresca galega-portuguesa. Alén diso, intentaremos verificar a posible existencia dunha tradición manuscrita de orixe especificamente galega anterior á compilación dos grandes cancioneros.

Palabras chave: *Compilación dos clérigos composteláns*, lírica galego-portuguesa, tradición manuscrita, análise scriptolingüística, "Compilación Xeral", Ayras Nunez, Martin Moxa, Roy Fernandez de Santiago, Gomez Garcia, Pae da Cana, Sancho Sanchez.

Título: El grupo de los clérigos compostelanos en la Compilación General de la lírica gallego-portuguesa: análisis de su tradición manuscrita

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo analizar las composiciones *grupo de los clérigos compostelanos* y la integración de estos dentro de la "Compilación General" de la lírica trobadoresca gallego-portuguesa. Este heterogéneo agrupamiento forma parte de una extensa colectánea de materiales gallegos (con los ciclos de Johan Ayras y las series de amor y amigo de los juglares) inserida entre el final de la sección de amigo y el comienzo de la sección satírica de la dicha Compilación. Se encuentra constituida por setenta y cuatro cantigas de seis autores agrupados segundo un criterio sociológico que corresponden a Ayras Nunez, Martin Moxa, Roy Fernandez de Santiago, Gomez Garcia, Pae da Cana y Sancho Sanchez. Este agrupamiento de los clérigos rompe con el criterio de organización de las cantigas por géneros dentro de los cancioneros.

El análisis será realizado con la metodología de la estratigrafía scriptolingüística, combinada con el estudio de la biografía de los autores considerada dentro de las coordenadas socioculturales de la época. Pretendemos también dilucidar como fue el proceso de integración de estas cantigas en la "Compilación General" con el fin de arrojar luz sobre la constitución y evolución de la tradición manuscrita de la lírica trovadoresca gallego-portuguesa. Más allá de ello, intentaremos verificar la posible existencia de una tradición manuscrita de origen específicamente gallega anterior a la compilación de los grandes cancioneros.

Palabras clave: *Compilación de los clérigos compostelanos*, lírica gallego-portuguesa, tradición manuscrita, análisis scriptolingüístico, "Compilación General", Ayras Nunez, Martin Moxa, Roy Fernandez de Santiago, Gomez Garcia, Pae da Cana, Sancho Sanchez.

Title: The group of the Compostelan clergymen in the General Compilation of the Galician-Portuguese lyric: analysis of its manuscript tradition

Abstract: This study aims to analyse the compositions by the group of the Compostelan clergymen and their integration into the "General Compilation" of the Galician-Portuguese lyric. This diverse group is a part of an extensive collection of Galician materials (with the series of Johan Ayras as well as the love or *amigo* ones by the minstrels) inserted between the ending of the *amigo* section and the beginning of the satiric section of this Compilation. It is made up by seventy-four *cantigas* composed by six authors grouped together according to a sociological issue. These authors are Ayras Nunez, Martin Moxa, Roy Fernandez de Santiago, Gomez Garcia, Pae da Cana, and Sancho Sanchez. This group of clergymen moves away from the organisation criterion of the *cancioneiros* (songbooks) according to the different genres.

The analysis will be carried out following the scriptolinguistic stratigraphy combined with the study of the authors' biography in relation with the sociocultural context of the time. We also aim to explain the way these *cantigas* came to partake in the "General Compilation" in order to shed some light on the creation and evolution of the manuscript tradition of the Galician-Portuguese lyric. Besides, we will attempt to verify the existence of a manuscript tradition of specific Galician origins prior to the compilation of the main *cancioneiros*.

Key-words: *Compilation of the Compostelan clergymen*, Galician-Portuguese lyric, manuscript tradition, scriptolinguistic analysis, "General Compilation", Ayras Nunez, Martin Moxa, Roy Fernandez de Santiago, Gomez Garcia, Pae da Cana, Sancho Sanchez.

DECLARACIÓN DE ORIXINALIDADE

Eu, Miguel Rancaño Míguez con DNI 39467997C, declaro que o presente Traballo de Fin de Grao é orixinal e inédito, froito das miñas pescudas e investigacións. Declaro, ademais, que citei e referenciei todos os autores e documentos utilizados na produción do traballo. As frases ou parágrafos retirados de traballos ou obras doutros autores (adaptadas ou non) e citadas neste traballo están sinaladas entre aspas e debidamente referenciadas, de acordo coas normas requiridas. Declaro, tamén, que son consciente de que o plaxio – a utilización de partes dun traballo alleo non debidamente referenciadas – pode resultar na anulación do traballo.



Asinado:

Índice

Introdución	8
Autores que non participan da condición clerical.....	12
Autores que participan da condición clerical.....	14
<i>[oj]</i> vs. <i>[uj]</i>.....	22
<i><nh></i> e <i><lh></i>.....	24
Conclusións	27
Bibliografía consultada.....	32

Introdución

Xa Resende de Oliveira adiantaba, alá polo ano 1994¹, a necesidade de unir os esforzos literarios cos lingüísticos, alén doutros eidos do saber, para lograr un coñecemento total da nosa lírica profana. Ben que somos conscientes das limitacións que supón unha abordaxe desta magnitude no presente traballo, pretendemos que o noso labor consiga deitar algo de luz sobre a escuridade da nosa tradición manuscrita. Centrándonos naquelas composicións emanadas dun grupo de poetas que coñecemos como o “cancioneiro dos clérigos composteláns”, a nosa análise tenta esclarecer o proceso de compilación do conxunto de cantigas que forman parte del botando man da biografía tanto histórica como literaria así como da gramática histórica, combinando, pois, o coñecemento literario co saber lingüístico. Deste xeito, a aplicación efectiva dunha análise scriptolingüística convértese en viro obrigatorio no presente traballo. En palabras de Henrique Monteagudo, a aproximación á nosa lírica a partir dun estudo destas coordenadas “é merecente dunha exploración sistemática, que pode fornecer achegas de interese non só para a gramática histórica do galego e do portugués, senón tamén para un mellor coñecemento do fenómeno trobadoresco”². Así e todo, é preciso introducírmonos primeiro na problemática da nosa tradición manuscrita para avanzar cara á biografía daqueles autores de cuxos textos nace o interese da nosa pescuda.

A problemática da tradición manuscrita e o *cancioneiro dos clérigos*

Cómpre aclarar que o obxectivo deste traballo non consiste en afondar no discutido viro do que partiron os tres testemuños conservados da lírica profana galegoportuguesa, mais é esencial apuntar uns poucos datos que axuden a situármonos axeitadamente. Debemos facer referencia ó traballo de síntese realizado por Elsa Gonçalves³ (1993), apoio fundamental para o noso traballo. Como sabemos, a primeira tentativa de análise de peso das relacións xenealóxicas dos nosos manuscritos trobadorescos parte da man de Giuseppe Tavani no ano 1967. O estudoso luso establecera un proceso de seis fases que remataba nas composicións dos apógrafos italianos *B* e *V*⁴. Entre os rolos e libros (“Liederblätter” e “Liederbücher” para Gröber) apunta Tavani, referíndose concretamente ás cantigas de amigo, a existencia de “escolmas específicas [...] ou ben de textos firmados por poetas ligados entre si por un denominador común de calquera tipo, social ou doutra natureza” (1986: 65). Resulta evidente a relación que este apuntamento de

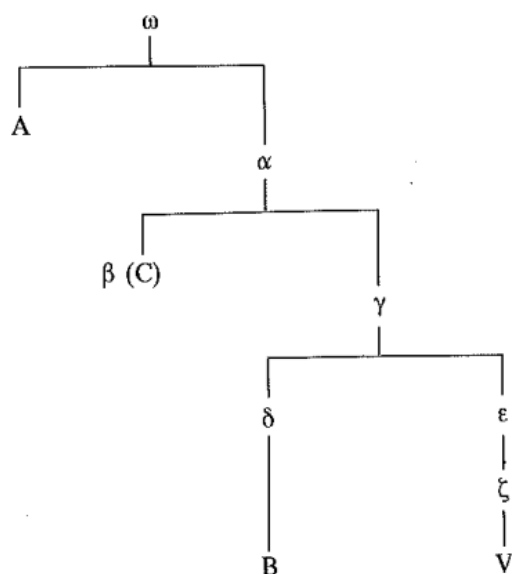
¹ Oliveira, António Resende de. 1994. *Depois do espectáculo trobadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.

² Monteagudo, H. (2015). “Cuita grand’e cidade ” (A 32) / “coita grand’e coyado” (B 174). Estratigrafía da variación lingüística nos cancioneros trobadorescos” *Boletín Da Real Academia Galega*, 374, 209-299.

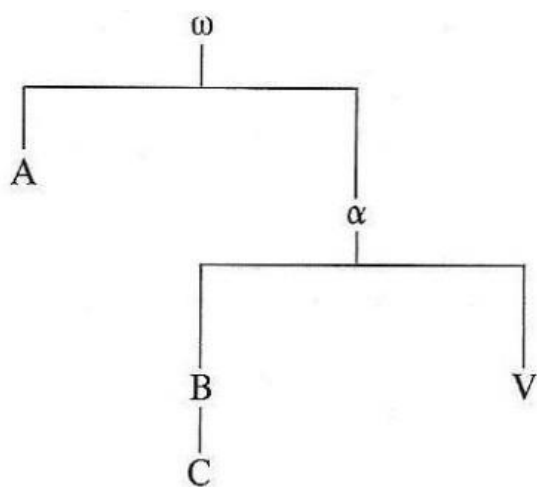
³ Gonçalves, E. (1993). Tradição manuscrita da poesia lírica. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 627-632.

⁴ Tavani, Giuseppe. 1986. *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.

Tavani pode fornecer coa colectánea á que atendemos. Sucintamente, podemos sintetizar a proposta de Tavani do seguinte xeito: Na Corte de Afonso X, previo á morte do monarca, compilaríase o arquetipo (ω) do que procede directamente A. Por volta dos mediados do século XIV copiaríase en mans portuguesas un subarquetipo (α) que ampliaría o recollido en ω . Deste deriva Tavani dous *codices interposti* (β -relacionado co índice ou *Tavola Colocciana C-* e γ) situados xa no século XV. Da segunda destas interpolacións xeraríanse dous códices interpostos máis (δ e ϵ) dos que Tavani tira respectivamente os cancioneiros coloccianos B e, por medio dunha interpolación máis (ζ), V no século XVI. O seu *stemma*, xa que logo, queda como segue:



A súa proposta, ben que non carente de retruques, foi esencial no devir dos estudos da nosa lírica medieval. Posteriormente, varias foron as réplicas que se lle lanzaron a Tavani, entre as que destacamos a proposta de Gonçalves (1976) e Ferrari (1979):



A semellanza coa proposta de *stemma codicum* anterior, partimos dun arquetipo ω localizable na corte de Afonso X do cal procede primeiro A e, máis retrasado no tempo, o

subarquetipo α , relacionado co *Livro das Cantigas* do Conde Don Pedro de Barcelos. Tanto *B* como *V* partirían deste subarquetipo e a *Távola Colocciana* trataríase, pois, do índice de *B* antes de estragarse. A non concordancia de ambos manuscritos a respecto dos grupos de autores e textos rexistrados en *C* pode referirnos ó feito de terse realizado cando *B* aínda se atopaba íntegro e, doutra banda, as diverxencias de atribución poden derivar de erros de compilación. No que respecta ás relacións entre *B* e *V*, ambos exemplares foron copiados a partir de distintos fragmentos dun mesmo exemplar (*alla pecia*) e por persoas diferentes (seis en *B*, un só en *V*).

Poderíamos continuar a nosa disertación con máis propostas, como a de Ventura / Pena, que continúen afondando na análise da nosa tradición lírica e progresivamente desentrañando o que é en orixe un fenómeno de gran complexidade. Porén, coidamos suficientes os datos fornecidos para reflectir que non estamos a tratar cun fenómeno sinxelo malia o que a afirmación de Tavani, “tradición pobre, tradición estéril”, poida suxerir. Elsa Gonçalves (1993: 631) afirmaba xa a existencia de dous niveis de formación da nosa tradición manuscrita, explorados en detalle por Resende de Oliveira, partindo de rolos como *N* que terían circulado unidos fisicamente nalgún punto en formato de libros. Se ben non contamos con evidencias físicas da nosa lírica que proben esta hipótese, Gonçalves apunta que a súa existencia “pode ser conxeturada a partir de datos ofrecidos pela análise de algúns núcleos poéticos isoláveis nos apógrafos quinhentistas” (1993: 631).

Partindo da tese de doutoramento de Maria Ana Ramos, na que a filóloga se aventura na padronización e nos substratos gráficos do *Cancioneiro da Ajuda*, Henrique Monteagudo afonda nos padróns scriptolingüísticos que poidan revelar a existencia de composicións homoxéneas previas ó antecedente de *A*, maioritariamente apagadas pola mecánica normalizadora dos copistas de Afonso X (Monteagudo 2015). Xa Tavani reparara na rixida mecánica que podería ter actuado sobre as recollas parciais das que o *cancioneiro dos clérigos* parece ter formado parte:

“En Toledo, onde residía o grupo máis numeroso de poetas e onde era presumiblemente maior a dispoñibilidade de rolos e colectáneas parciais, a oficina escritora, probablemente por orde do rei e baixo a pauta dos seus cancioneros marianos, debe ter organizado o arquetipo da tradición cancioneresca, polo cal -se cadra seguindo as indicacións ditadas por un criterio selectivo en vigor xa desde había tempo, ou ben inaugurando un costume que, a seguir, coñecería grande voga ata imporse sen desviacións de relevo- foi adoptado un rixido reparto dos textos nos tres xéneros canónicos, respectivamente (e por esta orde) *cantigas d’amor*, *cantigas d’amigo*, *cantigas d’escarnho e maldizer*” (Tavani 1986: 65).

Os acrescentamentos serían, pois, unha constante no devir da nosa tradición manuscrita, de maneira que Resende de Oliveira distingue varios niveis de formación. Para este autor, o

cancioneiro dos clérigos non é senón un exemplo de cancionero colectivo incorporado á colectánea nun segundo período tras o pulo inicial que caracterizou ás recollas da primeira etapa, cuxa organización veu a quebrarse neste segundo nivel. Oliveira (1994: 282) salienta a importancia que debeu ter o peso de Portugal tras o esplendor do fenómeno trobadoresco como centro de recompilación do fenómeno literario por volta do século XIV. Sería a terras lusas a onde chegasen non só recollas independentes senón tamén cancioneros artellados estruturalmente por medio dunha organización que os copistas non foron quen de reproduciren. Referenciando ó que xa apuntara Tavani, o portugués acusa a progresivamente maior falta de interese das cortes polo mantemento da tradición manuscrita trobadoresca e destaca o papel do conde Don Pedro como salvagarda do fenómeno literario.

Centrándose na propia compilación dos clérigos, o interese focalízase, pois, no espazo de tempo cronolóxico no que se sitúan cada un dos autores. Malia ser Airas Nunes un dos autores máis avanzados no tempo, é este o que principia a recolla. Polo tanto, Oliveira cre probable que a escaseza de coherencia temporal e desorganización da colectánea proveña do feito de descoñecer o compilador a propia antigüidade dos trobadores. Considérase, xa que logo, que o agrupamento dos mesmos non se debeu dar senón contra a primeira metade do século XIV, probablemente na década dos corenta; é dicir, estamos perante “uma compilação sem autonomia real [...] que não terá existido como tal fora do cancionero para onde foi programada” (1994: 280). Oliveira baséase na localización das cantigas de amor de Martin Moxa e Roi Fernandez de Santiago no *Cancioneiro da Ajuda*, de raíz aristocrática, que pasaron á “Compilación Xeral” formando parte do acrecentamento das cantigas de amigo. Para o intelectual portugués, este feito débese a que o organizador de *A* debeu mandar copiar as cantigas a partir de recollas individuais e non por medio dunha colectánea máis extensa que vemos posteriormente reproducida en *B/V*.

En resumo, a inclusión do cancionero dos clérigos debeu producirse por volta da primeira metade do século XIV en terras portuguesas e de man dun compilador portugués. Oliveira é quen de observar a preeminencia da orixe galega (en detrimento do peso portugués noutras seccións) deste acrecento á sección de amigo e expón o observado por Tavani na súa achega ó *Grundriss*⁵: o estrato social que une os autores e mais a ruptura do criterio xenérico que ordenaba o cancionero son dous factores esenciais que singularizan a colectánea. Esta idea levaba a Tavani a recoñecer non só unha certa autonomía deste núcleo, senón tamén unha orixe independente a partir de rolos que se irían sumando ó arquetipo de *A*. Partindo desta base, Oliveira propón que o compilador do exemplar de *B/V* “terá tido acceso a compilações mais alargadas e, elemento não menos importante, feitas com um espírito diferente daquele que tinha

⁵ Tavani, G. (1980). La poesía lírica galego-portoghese. *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, 2 (6). Carl Winter Universitätsverlag.

presidido à elaboración da primeira grande compilación” (1988: 703). Isto levaríao a considerar que a colectánea dos clérigos emanaría de núcleos alleos á corte portuguesa, se ben a existencia dunha tradición manuscrita anterior non parece estar tan clara para o intelectual luso.

En definitiva, e partindo da afirmación de Resende de Oliveira (1994) a respecto da existencia dun segundo nivel de constitución interna dos cancioneros, a compilación dos clérigos non é senón unha das seis interpolacións que alteran a estrutura dos códices da nosa lírica medieval. Alén deste cancionero, identifícanse tamén as seguintes recollas: compilación de reis e magnates, cancionero de Estevan da Guarda, cancionero de Johan Ayras de Santiago, cancionero de xogres galegos e recollas individuais. A respecto da interpolación da que nos ocupamos no presente traballo, o factor principal que achega unidade a este núcleo de composicións reside na condición clerical dos seus autores. Así e todo, é preciso identificar dentro da propia compilación de clérigos unhas poucas excepcións que difiren deste criterio cohesivo e que serán tratados a seguir. Estamos a falar, pois, de A. Gomez, Pero Gonçalvez de Portocarreiro, Pero Guterres, Estevan Perez Froian e Per’Eanes Marinho.

Resulta canto menos curioso verificar que tan só un dos autores que forman o cancionero dos clérigos, Pae da Cana, presenta composicións unicamente do xénero esperado pola organización do antecedente de *B* e *V*, mentres que o resto conta con cantigas dos tres xéneros (Airas Nunez) de amor e amigo (Roi Fernandez de Santiago, Gomez García e Sancho Sánchez) ou de amor e satíricas (Martín Moxa). Oliveira considera que “a reunión destes clérigos terá sido conseguida por mera justaposición dos rolos ou folhas nos quais estavam transcritas as respectivas composicións, podendo ter-se ficado a dever a um clérigo interessado nessa recolla, ou então ao compilador ou compiladores deste nível” (1994:196). Dubida ademais a respecto do espazo de tempo no que podería ter tido lugar a reunión dos textos, que podería ter ocorrido tanto antes (e por mor dun clérigo interesado e sen relación cos centros de compilación) ou mesmo no momento da súa incorporación ó acrecentamento (1988: 715). Con esta información non podemos verificar aínda a hipótese da existencia deste núcleo con anterioridade á “Compilación Xeral”. Neste sentido, é preciso encargármonos daqueles autores mencionados arriba que non participaban da condición sociolóxica organizadora da sección co obxectivo de atoparlle un sentido á súa colocación dentro desta recolla.

Autores que non participan da condición clerical

A respecto de A. Gomez, jogral de Sarria, Resende de Oliveira apunta que a súa adición a esta sección do cancionero depende unicamente da relación coa obra de Martin Moxa, de quen o único poema do xograr fai mofa pola avanzada idade deste último, referencia esta que

“deve colocá-lo na geração posterior à deste trovador” (1988: 722). No mesmo traballo⁶, o intelectual luso acusa a falta de información relativa ó xograr de Sarria. Alén disto, tamén se apoia na hipótese de que o texto do xograr andase unido ás composicións de Moxa, motivo polo que se mantén nesta sección do cancionero.

Como xa foi comentado, Gomez non é a única excepción ó padrón clerical que segue esta interpolación, pois son catro os trobadores que rachan tamén co criterio sociolóxico: Pero Gonçalves de Portocarreiro, Pero Guterres, Estevan Perez Froian e Per'Eanes Marinho.

A adición de Per'Eanes Marinho parece estar relacionada, segundo Resende de Oliveira, con Johan Airas de Santiago, a quen coñecería por medio dos círculos que frecuentaba xunto co seu contemporáneo Johan Vasquez de Talaveyra⁷. De feito, o único texto do trovador non é senón unha cantiga de amor que a propia rúbrica relaciona co burgués de Santiago (B935/V523).

En canto ó portugués Pero Gonçalves de Portocarreiro, é autor de catro cantigas, todas elas de amigo, situadas cronoloxicamente na segunda metade do s. XIII.

Pola súa banda, o cabaleiro Pero Guterres é autor dunha cantiga de amor e dun sirventés moral contra Deus. Oliveira (1988: 747) sitúao na órbita portuguesa de finais do XIII ou comezos do XIV por mor da súa colocación entre dous nobres lusos. Baséase tamén na propia produción literaria, pois a cantiga de amor declara a presenza do autor na corte dun rei portugués, alén do exposto por Tavani no seu ensaio *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*.

Estevan Perez Froian é autor dunha única cantiga de amigo posterior á feita de o (posto que o situamos nas cortes de Sancho IV e Fernando IV de Castela) e tamén ó propio cancionero dos clérigos (1988: 727).

Concluímos, pois, que a maioría destes autores parecen estar relacionados coa órbita da corte castelá da segunda metade do século XIII, ora de Afonso X, ora de Sancho IV. Con todo, destacan os nomes de A. Gomes, pola escaseza de información que contamos a respecto da súa biografía, e mais de Pero Guterres, debido á súa posible orixe portuguesa e localización cronolóxica arredor da fin de século.

⁶ Oliveira, António Resende de. 1988. *Do Cancioneiro da Ajuda ao “Livro das cantigas” do Conde D. Pedro*

⁷ Oliveira baséase no apuntado no *Livro das Linhagens* de Don Pedro de Barcelos, que o situaría a finais do século XIII, momento no que estaba tamén activo Talaveyra, así como nun documento emanado da Chancelaría do rei Sancho IV no que se menciona o nome de Pero Anes Marinho (1988: 745).

Autores que participan da condición clerical

É preciso avanzarmos agora coa biografía dos nomes que ocupan a nosa principal atención e que dan pé ó cancionero dos clérigos composteláns: Airas Nunez, Martin Moxa, Roi Fernandiz de Santiago, Gomez Garcia, Pae da Cana e Sancho Sanchez. Antes de comezar coa biografía individual de cada un dos trobadores, gustaríanos chamar a atención sobre un aspecto fundamental no que, dun xeito ou outro, levamos incidindo ó longo destas páxinas: a desorganización deste acrecentamento á sección das cantigas de amigo de ω revélase non só pola inserción de compositores alleos ó criterio organizador da colectánea, senón tamén polo desprazamento de dous dos autores principais, Martin Moxa e Roi Fernandiz. Estes autores contan con composicións de amor recollidas en *A* e cuxa posición foi alterada ó entraren a formar parte do acrecentamento da “Compilación Xeral”.

Oliveira estima probable que o copista de *A* debeu traballar a partir dunha copia incompleta das cantigas de amor destes dous trobadores e alterou xa nun primeiro nivel a estrutura organizativa do cancionero aristocrático introducindo dous compositores que non participaban do criterio sociolóxico representado (1994: 153). É verosímil, pois, que entrasen en fases sucesivas dentro da “Compilación Xeral” nas que podemos distinguir un cambio de criterio por parte do compilador. A partir destes autores recoñecemos, xa que logo, unha das transformacións que alterou o devir da nosa tradición manuscrita e que fixo da “Compilación Xeral” non un simple cancionero, senón un “cancionero de cancioneros” (1994: 237). En definitiva, Resende de Oliveira conclúe que a desorganización das composicións que amosa a compilación dos clérigos é unha mostra evidente da “ânsia da incorporação no novo cancionero de *todas* as recollas individuais conseguidas [que] se sobrepôs a quaisquer tipos de selecção ou filtragem, fossem de orde estética, ideológica ou moral” (1994: 288).

Incidimos na importancia do traballo de Oliveira, do que parten a maioría dos datos aquí presentes. Comezamos falando, xa que logo, de Airas Nunez. A actividade poética deste clérigo foi situada por Tavani entre 1284 e 1289 a partir de dúas fontes principais (1988: 724): En primeiro lugar, o estudoso italiano alude á existencia de referencias a Airas Nunez nun rexistro de contas da chancelaría de Sancho IV de Castela entre 1283 e 1286. En segundo lugar, non debemos apartar a vista da propia produción literaria, que nos pode achegar pistas a respecto da cronoloxía vital do autor. Efectivamente, son varias as alusións a personaxes e acontecementos ocorridos entre eses anos, como a proclamación de Rodrigo González como arcebispo de Santiago de Compostela (1286-1304). Segundo podemos ler na lenda da cantiga satírica *B1601/V1133* (repárese en que esta cantiga é a única de Airas Nunez que non forma parte da *compilación dos clérigos*) recollida no *Projeto Littera*, o clero local non presentaba unha

posición receptiva de cara ó nomeamento de Rodrigo González por mor da “ânsia moralizadora e reformista do novo arcebispo”. Xa que logo, esta composición ten que datar necesariamente de 1286 en diante.

Outro fenómeno que nos permite situar a produción poética de Airas Nunez ten que ver na relación establecida entre a cantiga de amor B873/V457 con aquela de Don Denís B544/V147, o que sinala asemade a relación entre a produción poética emanada da corte de Sancho IV e da procedente de Portugal. Xa Monteagudo (2019: 951) reparara na facilidade de obtención de material literario galego do rei Denís, fenómeno de especial relevancia para explicar a inclusión de Airas Nunez na “Compilación Xeral”.

A cantiga B885/V468 trata do ataque sufrido polo clérigo cando acompañaba a un bispo galego en fuga. Esta escena relaciónase, segundo Oliveira e como xa aludimos unhas liñas máis arriba, co pagamento que recibiu o clérigo de Sancho IV no ano 1284 para a compra dun cabalo e roupas, polo que os feitos narrados poderían ter acontecido entre 1283 e 1284 (1994: 318). Nótese tamén o topónimo Redondela, ó sur de Pontevedra; isto é, en terras galegas. Pola súa banda, a cantiga de amigo incompleta B874/V458 podería estar facendo referencia, de acordo co *Projeto Littera*, á primeira viaxe do rei Sancho IV a Galicia, acontecida no 1286⁸. O obxectivo da cantiga, xa que logo, sería conmemorar a chegada do monarca a terras galegas. Finalmente, B883/V466 trata do conflito dinástico acontecido tras a morte de Afonso X entre Sancho IV e os infantes de La Cerda que tivo lugar en 1289. Finalmente chamamos a atención sobre a calidade de incompletude de varias das cantigas de Airas Nunez, que nos leva a pensar, como xa repararan Tavani ou Oliveira, en que as súas obras deberon de entrar na tradición manuscrita a partir da recompilación de follas e rótulos diferentes.

O segundo trobador encadrado na *compilación dos clérigos composteláns* non é senón Martin Moxa, cuxa obra se atopa dividida en dúas seccións: As primeiras trece cantigas (B887/V471 – B898/V483) encádranse entre a sátira do xograr de Sarria (que fai mofa dun Moxa avanzado en anos) e as primeiras composicións de Roi Fernandez de Santiago. As últimas tres cantigas de Moxa (B915/V502 – B917/V504) atópanse entre estas de Roi Fernandez e aquelas de Gonçalvez de Portocarreiro. É preciso manter en mente que Martin Moxa tamén é autor de catro cantigas de amor transmitidas por A e que non forman parte desta interpolación dos clérigos. Por outro lado, a atribución da tenzón B888/V472-V1036 (na obra de Lourenço) mantense aínda en discusión, posto que a corrente xeral se relaciona coa autoría de Martin Moxa mentres que

⁸ A respecto desta afirmación, o *Projeto Littera* remítenos á obra de López-Aydllo de 1923 *Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas*.

Oliveira a liga con Don Pedro por mor da súa colocación, da rúbrica e dos temas tratados, nomeadamente en relación coa sátira para cos privados rexios (1994: 402-404).

En canto á súa biografía, o problema parte xa da propia grafía coa que se refire o seu nome. Oliveira sintetiza este conflito aludindo ós motivos que poidan levar a empregar a forma Moxa ou a alternativa Moya (1988: 737; 1994: 383). Ata a década de 1970, a forma máis habitual coa que coñecemos a este clérigo era a expresión con <x>, xa coñecida en Portugal dende a primeira metade do século XIV. Porén, nas composicións emanadas do século anterior a tendencia é o emprego da forma Moya, defendida pola filóloga e historiadora Luciana Stegagno Picchio. Esta última sería a habitual en ámbito castelán no século XIII xunto coa variante Moia, mentres que a preferencia por Moxa na cantiga de João de Gaia relaciónase co século XIV portugués. A inestabilidade podería terse debido ó devir da tradición manuscrita, que derivaría no emprego da forma con <x> no antecedente de *B* e *V*. Carolina Michaëlis atribúelle unha orixe aragonesa e sitúao no segundo e terceiro cuarteis do século XIII nas cortes reais portuguesa e castelá, ben que Luciana Picchio o restrinxe a finais do reinado de Afonso X. Oliveira incide nesta idea relacionando o nome do clérigo co do seu posible familiar Estevam Moya, “enviado em 1272 como embaixador régio junto da nobreza rebelde” e conéctao coa localidade próxima á fronteira aragonesa co mesmo nome (1994: 384). De ser así, Martin Moxa debería ter sido castelán.

Abandonando a problemática do seu nome, é preciso repararmos nas súas composicións para verificar o ámbito cronolóxico no que se tería producido a súa actividade trobadoresca. Tan só unha das súas cantigas se presenta como reveladora no tocante a alusións históricas. Estamos a falar da sátira *B916/V503* contra o Mestre Acenço, un físico do rei que viaxou a Roda para matar a un cabaleiro mais non de forma valente e loable senón por medio dos seus “pos”, é dicir, de maneira covarde. Este feito podería estar relacionado co tenso contexto político da revolta da nobreza castelá na década de 1270. De ser así, Resende de Oliveira indica que a relación entre Martin Moxa e o seu posible familiar Estevam Moya verificaríase e o clérigo revelaría-se como testemuña activa das empresas do séquito do rei para calmar o clima de tensión provocado polos ricos-homes de Castela. Neste sentido, o investigador luso indica que “não haverá razão para se continuar a insistir na sua naturalidade aragonesa” posto que “teria muito mais probabilidades de poder ser integrado no pequeno grupo de trovadores castelhanos que compuseram em galego-português e viram as suas composições preservadas pelas compilações colectivas medievais” (1994: 384). En relación con estas composicións ás que se refire Oliveira, Souto Cabo⁹ sostén que a naturalidade compostelá do resto de autores da *compilación dos clérigos* “convida a pensar que nos encontramos perante um membro da Sé de

⁹ Souto Cabo, José António (2012), "En Santiago, seend' albergado en mia pousada. Nótulas trobadorescas compostelanas", in *Verba*, 39.

Santiago ativo nas últimas décadas do séc. XIII” (2012: 276-277). Este investigador baséase nun documento en latín de 1281 no que se alude á figura dun cóengo compostelán, Martinus Iohannis, *dictus* “Moxe”, que coincidiría coa do noso autor. Outro documento relacionado con Moxa do que Souto Cabo bota man é o *Livro primeiro de tenências*¹⁰, no que se declara a propiedade do clérigo sobre unha casa na rúa compostelá da “Fonte da Reina” alén doutras propiedades en Lestrobe. Deste xeito, queda verificada a relación de Martin Moxa coa cidade de Santiago de Compostela, na que tería acadado o título de cóengo.

Independentemente da súa naturalidade, o que está claro é que a súa actividade como compositor debeu de restrinxirse ós últimos anos do reinado de Afonso X. Simultaneamente, o curioso sirventés moral B915/V502 podería estar aludindo tamén ó clima de tensións políticas de final do período de rexencia, como xa reparara Luciana Picchio¹¹. Infelizmente, o resto de cantigas de amor ou sirventeses morais cultivados por Moxa non parecen sernos de maior relevancia para este estudo.

Procedemos, xa que logo, co seguinte dos nosos compositores, Roi Fernandez, clérigo de Santiago. Igual que no caso anterior, as súas cantigas entran na tradición manuscrita por vía dupla: Dunha banda, as primeiras dezoito cantigas, todas elas de amor, encádranse entre os dous grupos de composicións de Martin Moxa. Destas, tres xa aparecían en A: A308/B900/V485, A309/B901/V486 e A310/B902/V487. O segundo grupo de sete cantigas de amigo introdúcese entre as dúas composicións de Gomez Garcia e as dúas cantigas de amigo de Pae da Cana. Como xa fixemos referencia neste traballo, o compilador de A debeu de traballar con copias incompletas da obra deste e mais do autor precedente, posto que as composicións de amor de ambos reproducen a mesma orde daquel cancionero nesta recollida máis postergada no tempo. Polo tanto, a actividade poética de Roi Fernandez debeu estar necesariamente encadrada contra mediados do século XIII.

López Ferreiro¹² (1902: 376) estima probable que fose o mesmo clérigo ó que Afonso X nomeou capelán e que mandou facer o seu testamento en decembro de 1273 en Salamanca. Con todo, Ron Fernández¹³ fai alusión á existencia dun monxe de nome Rui Fernández habitando o mosteiro santiagués de San Paio de Antealtares por volta de 1284 (2005: 184), polo que, de referenciaren ambos nomes ó mesmo clérigo, Roi Fernandez seguiría vivo polo menos unha

¹⁰ Segundo aclara Souto Cabo na mesma obra, o *Livro primeiro de tenências (LT)*

¹¹ Stegagno Picchio, Luciana (1968), *Martin Moya. Le Poesie*, Roma.

¹² López Ferreiro, Antonio (1902), *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, V, Santiago de Compostela.

¹³ Ron Fernández, Xavier (2005), “Carolina Michaelis e os trobadores representados no Cancioneiro da Ajuda”, *Carolina Michaelis e o Cancioneiro da Ajuda hoxe*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

década despois da redacción do seu testamento. Arias Freixedo afonda na pescuda deste autor como persoa histórica e declara que debeu de recibir a súa educación en Santiago de Compostela e exerceu de docente en Salamanca, cidade de cuxa catedral debeu de conseguir a condición de cónego do Cabido¹⁴. Freixedo tamén fai mención á importancia que tivo a campaña de Sevilla para o clérigo compostelán. Esta relevancia vémosla reflectida na súa obra, nomeadamente nas cantigas de amigo *B931/V519* e *B932/V520* nas que a voz lírica se queixa pola futura ausencia do amigo que desexa marchar co rei para combater nas campañas militares para a conquista de Sevilla. Se viviu ou non Roi Fernandez en Sevilla non parece estar tan claro, mais o que resulta evidente é a relación deste clérigo coa cidade de Santiago de Compostela, con Salamanca e coa corte de Afonso X. Desgraciadamente, o resto de cantigas, ora de amor, ora de amigo, non revelan máis datos a respecto da peripecia vital do autor e, en consecuencia, non presentan a mesma relevancia para o noso estudo.

Continuamos agora co seguinte compositor do grupo dos clérigos, Gomez Garcia, abade de *Valadolide*. A obra deste autor componse de unicamente dúas cantigas situadas entre a interpolación de Estevan Perez Froian e da cantiga *B926/V514* de Roi Fernandez. A primeira é unha cantiga de amor (*B924/V512*) na que a voz lírica explota o tópico da coita por amor ante unha *senhor* distante (se ben é interesante salientar que o termo *coita* non está presente en ningunha das súas posibilidades de expresión). Pola súa banda, a segunda composición (*B925/V513*) adscríbese ó xénero da cantiga de amigo e amósanos a unha amiga enfadada co seu amante, quen marchou a casa *del-Rei* sen contar con ela; deste xeito, a rapaza está decidida a vingarse negándolle durante un tempo os seus favores ou o seu “bem fazer”. Estas son as dúas únicas composicións de Gomez Garcia, conservadas exclusivamente nesta sección da *compilación dos clérigos composteláns*. En canto á súa peripecia vital, Oliveira estima o seu nacemento en terras toledanas e sitúao na corte castelá do último cuarto do século XIII, tanto nos últimos anos do rei sabio como, nomeadamente, no reinado de Sancho IV (1994: 352).

De diversos documentos redactados durante o período de goberno deste último, Gomez Garcia parecía ostentar dunha situación privilexiada que derivou no seu nomeamento, cando menos dende 1283 (un ano antes da morte do rei Afonso X, en pleno período de confrontacións entre pai e fillo), como abade de Valladolid e notario do reino de León. Resulta altamente interesante ter en consideración o resumo que ofrece Francisco J. Hernández na súa intervención durante un coloquio sobre as relacións entre o clero e a nobreza na Idade Media que tivo lugar

¹⁴ Arias Freixedo, Xosé Bieito (2010), *As cantigas de Roi Fernandéz, clérigo de Santiago*, Universidade de Vigo. < <http://locuscriticus.webs.uvigo.es/Roi/index1d83.html?accion=autor>>

na Universidade de Évora¹⁵. Hernández ofrece unha revisión crítica da biografía deste clérigo natural de Toledo poñendo en dúbida a imaxe pernicioso que transmitiron os cronistas e que destinaron a Gomez Garcia a configurarse como a imaxe estereotípica do “*privado* ambicioso que merece ser destruído” (Hernández: 2016). De acordo con este historiador, o tópico da caída en desgraza do abade de Valladolid veñen a desmentilo varias evidencias históricas: a elección de Gomez Garcia como sucesor de don Muño II no bispado de Mondoñedo; o feito de telo primado o rei Sancho IV coa posesión a perpetuidade de Bárcena de Ardila e mais outros lugares próximos a Évora como premio polos seus constantes servizos; as compensacións económicas anuais por parte do rei a dona Inés, a nai do abade, tras a morte do mesmo en 1286 ou o sepulcro de Gomez Garcia na nova ábsida da catedral de Toledo, lugar sinalado que nunca se lle tería concedido a un traidor para o seu descanso eterno.

Alén disto, Hernández recompila a súa traxectoria vital que derivou no ascenso triunfal deste clérigo da liñaxe dos Souto Maior ata se converter no home máis poderoso da corte dos primeiros anos do reinado de Sancho IV, nun ambiente de preeminencia clerical no seo do poder político que viría a quebrarse ó longo da primeira metade do século XIV. Para Resende de Oliveira, as circunstancias situacionais do abade de Valladolid “em ligazón con medios culturalmente activos no ámbito da canção trovadoresca” promoveu a participación de Gomez Garcia “numa manifestación cultural que aínda gozava de algum prestígio na corte régia” (1994: 353).

O penúltimo autor deste ciclo non é senón Pae da Cana, o único con cantigas exclusivamente de amigo, participando, pois, do xénero esperable a raíz da colocación deste acrecentamento. En canto á súa biografía, ata hai tempos recentes era difícil situar con exactitude a cronoloxía vital deste clérigo, mais parecía evidente que proviña dunha familia ben asentada en Santiago de Compostela. Baseándose nos datos ambiguos achegados por López Ferreiro (1902), Resende de Oliveira considera que Pae da Cana debeu desenvolver a súa actividade entre finais do século XIII e inicios do XIV por mor dun documento testamentario de 1348 que refire a súa relación con D. Nuno Gonçalves de Bendaña, quen debía devolver unha cantidade de diñeiro a da Cana (1994: 399).

¹⁵ Hernández, Francisco J. (2016), "Ascenso y caída de Gómez García, abad de Valladolid y privado de Sancho IV de Castilla", in *Ecclesiastics and political state building in the Iberian monarchies, 13th-15th centuries*, Évora, Publicações do Cidehus.

José António Souto Cabo¹⁶, pola súa banda, retomou a cuestión da cronoloxía deste clérigo e analizou a documentación da sé compostelá do século XIII e da primeira metade do seguinte, da que derivou un total de dez individuos que pertencían ó grupo familiar de/da Cana (2011: 799). Destes, tan só o Paio Peres de Cana citado nun documento de 1243 podería corresponder ó autor das cantigas. En relación con esta afirmación, Souto Cabo baséase na incompatibilidade de ter un clérigo descendencia recoñecida (o que o imposibilita de ser a figura paterna mencionada no documento de 1348) así como na fórmula onomástica “*de Cana*” e contraposición con “*da Cana*”, de maneira que a anterior é a empregada polo documento de 1243 pero tamén é a fórmula usada nos cancioneros. Este documento ó que nos referimos trátase dunha compra-venda dunhas propiedades próximas a Santiago, o cal casa coa localización espacial dos da Cana, especialmente se tomamos en consideración un documento de 1275 do *Tombo de Santa Clara* en relación co irmán de Paio, Airas Peres de Cana, e o actual concello de Tordoia.

Polo tanto, Souto Cabo conclúe que a “sua biografía pode ser enquadra no espazo temporal que vai de 1220 a 1280, o que nos permite considerá-lo poeticamente ativo ca. 1245-1275” (2011: 780), o cal o situaría na mesma órbita que Sancho Sanchez, Roi Fernandez de Santiago ou o abade de Valladolid. Nun traballo posterior¹⁷, o mesmo investigador localizou novos documentos que nos facilitan algúns datos a maiores a respecto das coordenadas vitais de Pae da Cana, a saber, o seu título de abade de Valladolid entre 1281 e 1283 ou de administrador da Diocese de Santiago. Estaría ademais presente no momento no que Afonso X desherdou ó futuro Sancho IV en Sevilla no ano 1283, se ben xa nesta altura da Cana debía de contar cunha avanzada idade (2012: 278).

Finalmente, a *compilación dos clérigos* péchase coas seis cantigas de Sancho Sanchez, as cinco primeiras de amigo (B936/V524, B937/V525, B938/V526, B939/V527 e B940/V528) e a última de amor (B941/V529). Ademais, aínda está en discusión a posible autoría doutra cantiga de amor (A291/B394/B982/V569) que se atopa incompleta e presenta problemas de autoría: O testemuño máis antigo, A, relaciona esta cantiga con Pero da Ponte, mais os apógrafos quiñentistas atribúena a Sancho Sanchez. Polo tanto, esta mesma composición aparece en tres lugares diferentes dos cancioneros. Baseándose nas alteracións sufridas polas cantigas de Pero da Ponte no seu paso á sección das cantigas de amigo na que tamén se atopa Sanchez, así como no feito de que “na sua atribuição a Sancho Sanches a composição foi amputada da segunda e

¹⁶ Souto Cabo, José António (2011), "In capella domini regis, in Ulixbona e outras nótulas trovadorescas", in *Actas del XIV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Murcia, setembro de 2011.

¹⁷ Souto Cabo, José António (2012), "En Santiago, seend' albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas", in *Verba*, 39.

terceira estrofes” (1994: 408), Oliveira decántase pola súa atribución a Pero da Ponte “embora seja difícil sabermos ao certo em que circunstâncias foi possível estabelecer-se a confusão de autorias” (1994: 73).

No que respecta á súa biografía histórica, poucos son os datos que se deron a coñecer ata unha recente investigación de José António Souto Cabo á que nos referimos ó ocupámonos de Pae da Cana. Estamos a falar, pois, dun documento datado por volta de 1260 dunha compravenda de propiedades no concello de Teo, a carón da capital galega, do que Sancho Sanchez se revela como testemuña de acordo co que dá conta Souto Cabo (2011: 780). Neste sentido, Souto Cabo apunta que o topónimo San Salvador mencionado na cantiga de amigo B940/V528 podería estar aludindo ó santuario de S. Salvador de Bastavales de Brión, concello próximo a Compostela. Polo tanto, a proposta de Oliveira de Sancho Sanchez ter levado a cabo a súa actividade na segunda metade do século XIII (1994: 436) parece reforzada pola investigación de Souto Cabo, que o liga coa sé compostelá como centro de produción literaria.

O cancionero dos clérigos á luz da análise scriptolingüística

Imos proceder, xa que logo, coa análise scriptolingüística. Como sabemos, o noso *corpus* lírico medieval é o resultado da aplicación dunha relativamente rigorosa norma scriptolingüística que derivou nunha certa homoxeneización lingüística das nosas cantigas. Así e todo, o proceso de normalización da man dos copistas non presentou sempre un resultado efectivo na súa totalidade, polo que son varios os exemplos de trazos lingüísticos disidentes que sobreviviron no *corpus*. Deste xeito, a carón do padrón lingüístico principal, atopámonos con variantes anómalas que lograron pasar desapercibidas ó longo do tempo. Monteagudo (2008, 2013, 2015 e 2019), apoiándose na investigación de María Ana Ramos, foi illando diversos exemplos de trazos lingüísticos que escaparon do apagamento sistemático dos copistas que traballaron sobre a nosa tradición manuscrita, de maneira que non só deu a coñecer os usos normais que pasaron a ser anómalos ó entraren na “Compilación Xeral”, senón que tamén foi quen de identificar o proceso de aplicación sistemática da norma lingüística da man dos compiladores.

Para Monteagudo, «os criterios scriptolingüísticos aplicados en A dunha banda e no antecedente común de B/V doutra son diverxentes en bastantes aspectos» e, como exemplos de variación nos planos morfosintáctico ou morfolóxico, fai referencia ó emprego de *mi* como expresión de complemento indirecto á par da forma *me* ou á coocurrencia aparentemente aleatoria das variantes *lhi-lhis* e *lhe-lhes* (Monteagudo: 2019). Porén, a atención principal focalízase no aspecto gráfico, nomeadamente na frecuencia de uso de <h>, especialmente nas

ocorrecias <nh> e <lh>, e na oposición de <s> con <ss>, que non tomamos en consideración neste estudo.

No noso traballo centrarémonos, pois, na frecuencia de uso de <nh> e <lh> fronte a outras posibilidades así como na oposición dada entre os ditongos [oj] e [uj]. Imos comezar por este último fenómeno.

[oj] vs. [uj]

Centrándose na zona na que coinciden A cos códices quiñentistas, Henrique Monteagudo expuxo unha fonda labor de pescuda a respecto das formas *coidar* e *cuíta* e a evolución que sufriron na súa alteración progresiva por man dos copistas. No seu traballo (Monteagudo: 2015) ofrécese non só unha comparativa entre o galego medieval con outros romances peninsulares, senón tamén diversas hipóteses de evolución destas formas ditongais nos eidos diatópico e diacrónico. Deste xeito, e referenciando diversos estudos ó respecto, conclúe que as formas con <ui> debían de estar presentes nas cantigas orixinais e dos trobadores máis antigos e no momento no que entraron na tradición manuscrita, sexa pola vía de A ou no momento de confección do *Livro das Cantigas*, as mans dos copistas tenderon sempre á súa substitución polas formas con <oi> (2015: 235). Poñemos o foco na forma *coidar*, allea ó castelán e ó portugués que nos apunta directamente a territorio galego sen influencia do occitano (lembramos que, malia presentar nas cantigas de maneira maioritaria o sentido provenzal de “dor de amor”, a nosa expresión *coita* é vernácula e no occitano non se rexistran variantes con [oj] (2015: 253)). Vexamos como se trasladan estas ideas ó *cancioneiro dos clérigos composteláns*.

O sumatorio total de formas co ditongo [oj] é de 162 ocorrecias, fronte ás 126 do ditongo [uj]. Porén, estes datos non son relevantes xa que cómpre desprazar aquelas ocorrecias nas que non poida existir variación entre ambas posibilidades ditongais (referímonos, por exemplo, á frecuentísima conxunción *pois*, o adverbio *depois* ou ás formas do verbo *ir* en Pretérito, cuxa oposición *foi/fui* presenta sistematicidade para os valores respectivos de P3 e P1). Xa que logo, o resultado tras esta supresión é de 61 ocorrecias para [oj] e 120 para [uj]. En principio, tendo en conta a tendencia dos copistas da rama dereita da tradición polas formas con <ui>, este resultado non parece de estrañar. Con todo, é necesario analizarmos cada un dos autores separadamente.

Deste xeito, Airas Nunez, con quen se inicia a *compilación dos clérigos*, presenta as formas *coita(s)* en seis ocasións (V454, V459, V459-460-461 e V467), a expresión *coidados* (V455), *noit'e* (V463) e as formas *moi/moit'* en dúas ocasións (V464). Polo tanto, este autor emprega un total de once ocorrecias para [oj]. Pola súa banda, o total de vinte e dúas ocorrecias para [uj] distribúense entre as formas *ascuitar* (V454), *cuidado* (V456, V463),

cuidar (V457-469, V459-460-461, V463) e as expresións *mui/muito* (V454, V455, V456, V457-469, V467, V468). A orixe galega do texto é evidente e o labor normalizador dos copistas non chegou a ser efectivo, posto que a convivencia das formas *coidados/cuidado-cuidar* e de *moi-moito/mui-muito* lévanos a considerar que no texto orixinal as formas con <oi> poderían ter tido unha presenza maior.

Gustaríanos reparar nun aspecto que achamos de interese na obra do trobador de gustos provenzais máis marcados na nosa literatura medieval: a convivencia das expresións *alegría*, *alegrar* e *alegre* co adxectivo *ledo*, que aparece en V456. Airas Nunez, como dicimos, o trobador máis provenzalizante das nosas cantigas medievais (notemos que emprega diversas expresións provenzais como a forma *joy* en V459), relaciónase a partir destas e doutras formas con Afonso X e a elaboración das *Cantigas de Santa María*. Tamén relacionado coas mesmas por Henrique Monteagudo¹⁸ está o seguinte autor que debemos tratar, Martín Moxa.

A obra de este clérigo introdúcese, como xa tratamos arriba, en fases sucesivas dentro da compilación. No total da súa achega ó *cancioneiro dos clérigos*, este autor presenta un total de 19 ocorrencias de formas con [oj] fronte a 40 de formas con [uj]. A respecto das primeiras estamos a falar de dous casos da forma *coitado* (V474, V479) e catorce para *coita(s)* (V475, V476, V478, V479, V480, V481, V483), a expresión *moi* (V505) e a forma *moito* (V505). Para o ditongo [uj] tratamos de vinte e unha ocorrencias do verbo *cuidar* (V473, V474, V475, V477, V479, V481, V482, V483) e dezanove exemplos dos cuantificadores *mui/muito* (V472, V473, V474, V475, V477, V479, V481, V482, V483, V302, V303). Quedan á marxe deste reconto os posibles casos das cantigas de amor de Moxa (A303, A304, A305, A306) que non forman parte da *compilación dos clérigos*. Dous fenómenos chaman a nosa atención: Dunha banda, a existencia das formas *moi* e *moito*, malia breve, só se dá na segunda fase das súas composicións. Da outra, as formas *coita* e *cuidado* non están presenten neste segundo acrecento composto unicamente por un sirventés e dúas pezas satíricas. Deixamos aberta a posibilidade de que non só cambiasen os criterios do compilador, como indicaba Resende de Oliveira (1994: 153), senón que as mans dos copistas poderían ter dado en traballar con máis de un único rolo para este autor. Finalmente, volvemos chamar a atención no interesante uso do adxectivo *ledo*.

Cunha composición que tamén ingresa en dúas fases sucesivas na “Compilación Xeral”, Roi Fernandez de Santiago presenta vinte e tres ocorrencias para [oj], unha delas a forma *ascoitar* (V499) e o resto relativas a *coita/coitada* (V484, V485, V489, V493, V494, V497, V499, V518). O carón de *ascoitar*, a cantiga V516 recolle a variante con <ui>. O resto de formas con [uj] distribúense entre as trece ocorrencias de *cuidar* (V485, V486, V487, V491, V494, V499, V516) e as vinte e unha relativas a *mui/muito* (V486, V487, V488, V490, V492,

¹⁸ Monteagudo, H. (2022) “Ayras Nunez, Afonso o Sabio e as Cantigas de Santa María”, *Boletín da Real Academia Galega*. A Coruña, (382), pp. 113–134.

V493, V495, V496, V499, V450, V451, V516, V517). Cómpre reparar na coocorrencia das variantes *ascoitar* e *ascuitar* fronte ó resto de formas que non presentan oposición e o seu carácter non é senón o relativo ó labor de normalización dos copistas. Como a segunda fase das cantigas de Roi Fernandez se compón unicamente de cantigas de amigo e tan só presenta as formas *coita* e *coitada* (na mesma cantiga, a V518) para <oi> e *cuida-s'el* (V516), *mui* (V516, V517) e *ascuitar* (V516) para <ui>, é de supoñer que o compilador non traballou de maneira uniforme con todas as cantigas deste clérigo. Lembremos que a primeira sección de Roi Fernandez de Santiago dentro do acrecento está composta unicamente de cantigas de amor mentres que a segunda, tras un posible cambio de criterios, inclúe cantigas de amigo exclusivamente.

Pola súa banda, Gomez Garcia só presenta a forma *muito* e a expresión *cuidei* (V512) e carece de ocorrencias relevantes para [oj]. Pae da Cana emprega a expresión *coitada* (V521) e cinco ocorrencias para *mui/muito* (V521, V522). Finalmente, Sancho Sanchez só presenta, para [oi], sete ocorrencias de *coita(da)* (V525, V526, V528) e, para [uj] seis casos da expresión *cuidar* (V524, V525, V528, V529) e nove ocorrencias para *mui/muito* (V524, V525, V527, V529). En todos estes casos non hai nada que se desvíe do padrón normalizador.

En definitiva, son varios os exemplos de formas diverxentes dun padrón lingüístico portugués en sentido estrito. Reparámos nomeadamente na forma *coidado* representada por Airas Nunez, cuxo singularidade lingüística é marcadamente galega. Son varios os exemplos de autores con ocorrencias de de ambas posibilidades <oi> e <ui>, en especial no relativo ó cuantificador *mui-muito/moi-moito* pero tamén, por exemplo, no verbo *ascoitar/ascuitar* para o clérigo santiagués Roi Fernandez.

<nh> e <lh>

Xunto coa do apartado seguinte, as variables <nh/n> e <lh/l> representan un factor principal na constitución dunha norma gráfica para o portugués. Xa Henrique Monteagudo, no seu traballo de 2019 “Variación scriptolingüística e tradición manuscrita da lírica trobadoresca: As variables e <nh/n> e <ss/s>” para a colectánea de *Estudos lingüísticos e filolóxicos ofrecidos a Ivo Castro* reparara na súa significación para o esclarecemento da evolución da tradición manuscrita da nosa lírica. O primeiro factor que estudamos ten que ver, polo tanto, coa representación gráfica do son consonántico nasal palatal [ɲ], mentres que o segundo se refire á lateral palatal [ʎ]. Ambos fonos podían presentar diversas posibilidades gráficas que son agrupadas por Monteagudo do seguinte xeito:

“Como é sabido, no *Cancioneiro da Ajuda*, igual que no pergamiño Vindel (N) e, por outra banda, nas *Cantigas de Santa Maria*, as grafías correntes son <ll> e <nn> (*ollos* e *sennor*), coas variantes <ñ> ou <n> combinada co til de nasalidade sobre a vogal precedente, mentres

que no antecedente trescentista común de B/V as que se impuxeron foron as grafías <lh> e <nh> (*olhos, senhor*). Non obstante, en B/V atópanse casos de grafía <ll> ou <l> en lugar de <lh>, e, a carón da normalizada <nh>, tamén <n>, <ñ>, <ŷ/ĩ>, en por si ou combinados.” (2019: 871)

Polo tanto, identificamos dúas normas de *scripta* distintas nos ramos esquerdo e dereito da tradición mais tamén varios exemplos de disidencias que se dan nos apógrafos italianos de maneira coincidente, polo que se deriva que xa debían de existir como tal no antecedente común de B/V, isto é, na “Compilación Xeral” ou no *Livro das Cantigas* de Don Pedro de Barcelos. Sexa como for, Monteagudo, en base a diversos estudos de Cinta, Maia, Souto Cabo e Maria Ana Ramos, pon en relevo a existencia de dúas normas contrastadas no último terzo do século XIII: Dunha banda, a fixación dos dígrafos <nh> e <lh> no territorio portugués e, da outra, a exclusión destas e consecuente estabilización das formas <nn/n> e <ll/l> nos textos galegos así como nos documentos emanados da corte castelá de maneira sistemática dende o período do rei sabio.

No mesmo estudo constátase a primacía das formas <nh> e <lh> en B e V, mais tamén a existencia de variantes diverxentes presentes nalgunhas composicións do *cancioneiro dos clérigos composteláns*. Atenderemos, pois, a estas variables de autor en autor seguindo a orde da compilación e tendo primeiramente en conta os resultados para a nasal palatal seguidas ocorrencias para a lateral palatal.

Para o fono oclusivo nasal palatal, nas composicións de Airas Nunez recoñecemos o emprego sistemático da forma <nh>, esperable pola aplicación gráfica da norma imperante en ámbito portugués. Todas as súas cantigas agás B872/V456 e B879/V462 presentan o grafema nasal palatal representado pola variante padronizada (*caminho, conhocia, estranho, manselinho, minha, sanhuda, senhor, tenho, vergonha*, etc.). Con todo, rexístranse dous usos disidentes da regra a carón dos usos “normais”, a saber, *camyño* e *sobriños* nas cantigas B868-B869-B870/V454 e B883/V466 respectivamente. En canto ós resultados para a lateral palatal, tamén frecuente en Airas Nunez e con ocorrencias en case todas as súas cantigas, a totalidade da mostra representa o emprego en exclusiva da forma normativizada <lh>, sen excepcións.

En canto a Martin Moxa, debemos reparar nas cantigas de A que non aparecen nos apógrafos quiñentistas alén das composicións incluídas na *compilación dos clérigos composteláns*. Nestas últimas, a tendencia é o uso das variantes sistematizadas <nh> e <lh>, se ben existen tamén algunhas disidencias: *senor* (B891/V475), *lousinar, sonno* e *sonar* (B915/V502). Ademais, a cantiga “Amor, nom qued’eu amando” aparece nos tres cancioneros con solucións diferentes nalgunhas formas: En A, as ocorrencias que atopamos responden ó modelo <nn> e <ll> con resultados como *punnado, sennor* ou *mellor* (A307), mentres que esas mesmas expresións en B/V modifícanse por <nh> e <lh>: *punhado, senhor, melhor*

(B895/V480). Estes casos discordantes resultan aínda máis interesantes se os contrastamos cos resultados das cantigas transmitidas polo *Cancioneiro da Ajuda*, nas que atopamos unicamente os dígrafos <nn> e <ll>: *mellor, sennor*, etc.

A respecto de Roi Fernandez de Santiago, as composicións deste autor tamén se atopan distribuídas en dúas localizacións distintas dentro desta interpolación ás cantigas de amigo. Porén, a norma lingüística é coincidente en ambas partes do acrecentamento da *compilación dos clérigos*. Polo tanto, todas as cantigas do clérigo de Santiago transmitidas polos apógrafos quiñentistas responden ó modelo de *scripta* portuguesa: *conhosco, desassanhar, estranha, nenhum, senhor, tenho*, etc. e tamén *conselho, filhar, maravilhar, melhor, molher, Sevilha, tolhar, valha*, etc. Con todo, cómpre fixarmos a nosa atención nas cantigas B900/V485, B901/V486 e B902/V487, que foran tamén transmitidas polo *Cancioneiro da Ajuda* en A308, A309 e A310 respectivamente. Nestas composicións pertencentes ó ramo esquerdo da tradición, a pesar do estado de deterioro no que se atopan, é posible identificar o emprego dunha norma distinta, daquela característica da *Ajuda* e que segue o modelo <nn>, <ll>: *sennor, fillar, null'omen*, etc. Xa que logo, os copistas do antecedente de B/V deberon alterar as cantigas de Roi Fernandez de Santiago no seu nivel grafemático.

Con tan só dúas cantigas cada un, Gomez Garcia e Pae da Cana presentan algúns exemplos de sons consonánticos palatais. O abade de Valladolid, con dez ocorrencias para [ɲ] e [ʎ], responde unicamente ó padrón estandarizado. Pola súa banda, Pae da Cana tan só presenta un único resultado para o son lateral palatal expresado a través do dígrafo <lh> na cantiga B934/V522. Polo tanto, as composicións destes dous clérigos responden ó modelo de *scripta* lingüística portuguesa.

Diferente a estes últimos é o que acontece con Sancho Sanchez. As cantigas deste autor presentes na *compilación dos clérigos composteláns* contan con relativamente poucos exemplos de representación gráfica para os son que nos atinxe esta parte do estudo. Porén, as escasas mostras que identificamos responden na súa totalidade ó modelo <nh>, <lh>. Así e todo, este autor presenta tamén unha cantiga da que xa discutimos anteriormente a problemática da súa autoría. Aceptemos por agora a hipótese de pertencer a cantiga A291/B394/B982/V569 a este autor e non a Pero da Ponte. De atendermos ás distintas copias que transmiten os cancioneros, comprobaremos que en B e V as grafías foron alteradas, xa que pasamos de ter en exclusiva o modelo <nn> e <ll> no *Cancioneiro da Ajuda* á súa substitución pola *scripta* sistemática portuguesa. En base a esta evidencia, sería plausible aceptar, xa que logo, que as composicións deste autor sufriron un proceso de alteración no que á norma scriptolingüística se refire.

Tendo en conta estes resultados, podemos concluír que son varios os exemplos de disidencias á norma scriptolingüística portuguesa para as grafías correspondentes ós sons

consonánticos [ɲ] e [ʎ]. Tan só achamos tres autores, os de produción menos abundante e ausentes dous deles do *Cancioneiro da Ajuda*, cuxas composicións seguen fielmente o emprego dos dígrafos <ɲh> e <ʎh>: Gomez Garcia, Pae da Cana e Sancho Sanchez. Tamén ausente do *Cancioneiro* elaborado no escritorio real de Afonso X está Airas Nunez, mais para este autor si que atopamos dous casos de formas alleas ó padrón portugués: *camỹo* (B868-B869-B870/V454) e *sobriños* (B883/V466). Xa Monteagudo (2019: 874) identificara estas dúas variables como posibilidades de expresión para unha mesma realidade fonética. É preciso citar que a forma <ɲh> está tamén presente noutro autor inserido na mesma *compilación dos clérigos composteláns* pero que non participa do criterio sociolóxico organizador, Per'Eanes Marinho (B935/V523) (se ben nesta mesma cantiga atopamos tamén a forma *venhõ*, que Monteagudo agrupa baixo o mesmo nivel que <ɲh>). Neste sentido, cómpre lembrarmos que os apógrafos italianos empregan a expresión *mha* para o adxectivo posesivo anteposto ó substantivo en Martin Moxa, Pae da Cana ou Roi Fernandez de Santiago. En canto ó segundo daqueles autores cuxa posición foi alterada, Roi Fernandez, as tres cantigas deste autor que aparecen tanto no *Cancioneiro da Ajuda* como nos códices quiñentistas alteran os dígrafos <nn>, <ll> por <ɲh>, <ʎh> respectivamente. Finalmente, as cantigas de Martin Moxa presentes en A non se transmiten en B/V (agás A307/B895/V480, na que a situación é a mesma que as cantigas de dupla tradición do clérigo de Santiago) responden ó modelo <nn>, <ll> (*sennor, mellor*). Alén destas, dúas cantigas transmitidas unicamente polos códices collocianos presentan exemplos de irregularidades na norma: *senor* (B891/V475) e *lousinar, somnõ, sonar* (B915/V502).

Conclusións

É preciso procedermos agora coa análise en conxunto dos resultados obtidos para darmos solución ás cuestións que promoveron o presente traballo. Imos facer, pois, unha recapitulación dos datos expostos ó longo destas páxinas co gallo de comprender a natureza da *compilación dos clérigos composteláns* cunha óptima o máis precisa posible.

En primeiro lugar, queda claro que estamos a tratar cun cancionero inorgánico que chegou a nós a partir de dúas recollas cancioneres posteriores ó fenómeno trobadoresco e elaboradas en ámbito italiano: o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* ou *Colocci-Brancuti* (B) e o *Cancioneiro da Vaticana* (V). Este grupo de cantigas racha co criterio organizador dos cancioneros, o xénero das cantigas seguindo a orde *amor-amigo-escarnio e maldizer*, e destaca pola orixe principalmente galega dos seus autores, o que o fai contrastar coa preeminencia do peso portugués noutras seccións dos cancioneros.

O factor principal que promove a xuntanza destas composicións parte da condición clerical dos seus autores. Así e todo, atopamos intercaladas algunhas cantigas de cuxos autores

non responden a este criterio: A. Gomez, Pero Gonçalvez de Portocarreiro, Pero Guterres, Estevan Perez Froian e Per'Eanes Marinho. A súa inserción neste acrecentamento situado tras a sección das cantigas de amigo pode explicarse por factores principalmente socioculturais. Deste xeito, A. Gomez é autor dunha única cantiga satírica ligada directamente con Martin Moxa, polo que o situamos nas mesmas coordenadas espazo-temporais deste último e é posible que a cantiga do xograr de Sarria se movería unida ás de Moxa. Per'Eanes Marinho está relacionado con Johan Airas e coa Compostela de mediados do século XIII. Estevan Perez Froian e Pero Gonçalvez de Portocarreiro, pola súa banda, sitúanse na segunda metade do século XIII na corte de Castela. Unha das cantigas deste último fala da ausencia da figura do amigo na corte de Castela. Por mor da escasa información biográfica da que dispoñemos, deixamos aberta a posibilidade de que esta referencia poida ligarse cunha posible estadía de Gonçalvez de Portocarreiro na corte portuguesa de finais do XIII, ámbito no que desenvolvería a súa actividade o último autor non clérigo do acrecentamento, Pero Guterres. Estas composicións deberon de introducirse, con bastante probabilidade, no mesmo momento da confección da “Compilación Xeral” seguindo o obxectivo de Don Pedro de Barcelos ó que nos referimos máis arriba: conservar todas as mostras dunha produción artístico-literaria en vías de esmorecemento.

En canto ós autores que si participan da condición clerical, concordamos coa hipótese de Oliveira (1994: 280) de que a desorganización a respecto das coordenadas vitais dos compositores poida deberse a algo tan banal coma o simple descoñecemento das mesmas por parte do compilador deste antecedente de *B/V*, posto que o primeiro autor da recolla levou a cabo a súa produción nunha das etapas máis tardías (1284-1289) en comparación co resto. Este clérigo sitúase na corte castelá da década dos oitenta do século XIII e as súas cantigas aluden directamente a Galicia e, en especial, a Santiago de Compostela e diversos feitos históricos producidos nesta área espazo-temporal. Ausente de *A*, varias das súas cantigas están incompletas e unha delas, *B1601/V1133*, non forma parte da *compilación dos clérigos composteláns*.

Disto deducimos que o compilador non debeu de traballar cunha copia unitaria das cantigas de Airas Nunez. Nas súas composicións atopamos dúas mostras de disidencias a respecto da norma gráfica imperante na corte portuguesa do primeiro terzo do século XIV, *camõ* e *sobrihos* (nas cantigas *B868-B869-B870/V454* e *B883/V466* respectivamente), así como recoñecemos a convivencia de formas con [oj] e [uj] (*coidados/cuidado-cuidar* e *moi-moito/mui-muito*), o que nos leva a pensar que o texto orixinal debía de presentar un maior número de ditongos en [oj]. A man dos copistas portugueses (pola súa inclinación cara á forma ditongal con vogal velar) do antecedente de *B/V* non debeu, xa que logo, respectar o texto orixinal mais tampouco conseguir aplicar unha norma de maneira totalmente efectiva, en contraste co que si que atopamos noutros autores. Polo tanto, Airas Nunez non debeu de formar

parte dunha colectánea completa e pechada de textos que formasen parte dun ciclo clerical no que se integrasen o resto de nomes da compilación así como tampouco debeu de existir unha colección homoxénea de cantigas deste clérigo.

En canto a Gomez Garcia, o abade de Valladolid representou ó longo dos séculos a imaxe tópica do privado avaricioso e execrable que só recentemente se veu a desmentir polas investigacións de Francisco J. Hernández. Involucrado na alta esfera do poder político durante os últimos anos de Afonso X no trono e, nomeadamente, nos albores do reinado de Sancho IV, o abade de Valladolid mantivo un intenso contacto coa cidade de Compostela, cerne dunha potente produción artística de lírica trobadoresca profana. Xa que logo, non é de estrañar a autoría de Gomez Garcia sobre dúas cantigas inseridas neste acrecentamento. A norma lingüística, porén, sorprende en tanto que segue fielmente o padrón característico da *scripta* portuguesa e, malia seren escasos os exemplos de formas ditongais relevantes, rexistramos as expresións *muito* e *cuidei* na cantiga B924/V512. O traballo dos copistas lusos debeu realizarse, pois, de maneira efectiva. Igualmente carentes de desviacións do padrón portugués destacan as cantigas de Pae da Cana, outro autor cuxa biografía o vincula con Santiago, mais non poderíamos xustificar a existencia dun rolo coas composicións de ambos autores en base á súa posición na *compilación dos clérigos*. Isto é, de termos en conta o descoñecemento por parte do compilador das coordenadas vitais dos distintos nomes que forman o groso do acrecentamento, non tería sentido explicar o deslocamento das últimas cantigas de Roi Fernandez de Santiago entre Gomez Garcia e Pae da Cana de estaren estes presentes e contiguos nun hipotético rolo que chegaría ás mans dos copistas da “Compilación Xeral”.

Nas mesmas coordenadas espazo-temporais situamos ó último clérigo do cancionero, Sancho Sanchez. As súas cantigas de amigo e amor transmitidas por B/V e inseridas nesta *compilación dos clérigos composteláns* non presentan desviacións en relación coa variación “normal” de [uj] / [oj] e o emprego dos dígrafos <nh> e <lh>. Así e todo, Sancho Sanchez podería ser o autor dunha oitava cantiga cunha tripla presenza nos cancioneros, A291/B394/B982/V569. Esta cantiga de amor, de pertencer ó clérigo santiagués, tería sido recollida no *Cancioneiro da Ajuda*, no que os dígrafos empregados difiren dos usados en B/V e representan as variantes normais da *scripta* galega e castelá de finais do XIII, <nn> e <ll>. En canto á súa posición nos cancioneros, as cantigas de Sancho Sanchez que forman parte da *compilación dos clérigos* inscribíense entre a cantiga de Per'Eanes Marinho a o ciclo de Johan Airas, burgués de Santiago. De lembrarmos a relación entre Per'Eanes Marinho e este último, podería ter sentido explicar a colocación de Sanchez a carón destes, mais non é suficiente para xustificar a existencia dunha hipotética mostra manuscrita que recollese as cantigas de Marinho e Sanchez de forma conxunta, nomeadamente se temos en conta a posible cantiga do clérigo que estaba presente en A (rachando, xa que logo, coa esencia aristocrática do cancionero) e

localizada noutras sección de *B/V*. Este factor imposibilita tamén a posibilidade do copista da “Compilación Xeral” de ter traballado cun ciclo pechado da obra trobadoresca de Sancho Sanchez.

Finalmente, debemos tratar os dous autores ó noso parecer máis interesantes da recolla, Martin Moxa e Roi Fernandez de Santiago. A presenza de algunhas cantigas de amor destes clérigos así como a súa dupla posición na *compilación dos clérigos* desminte a posibilidade de ter traballado o compilador de *A* cunha copia incompleta das cantigas de amor destes trobadores, posto que só catro das trece cantigas de amor de Martin Moxa e tres das dezaioito de Roi Fernandez aparecen no *Cancioneiro da Ajuda*. Ó mesmo tempo, os copistas da “Compilación Xeral” non puideron contar cunha copia unitaria na que estiveran presentes ambos autores. Moxa elaborou a súa produción literaria nos últimos anos do reinado de Afonso *X o sabio* mentres que Roi Fernandez debe situarse uns poucos anos antes, contra mediados de século. Ambos clérigos, e en especial no caso deste último, deberon de manter un contacto frecuente con Santiago de Compostela, de onde xermolaría unha rica produción literaria en lingua galego-portuguesa. A presenza de formas alleas á distribución normal dos ditongos [oj] e [uj] na segunda fase das composicións de Moxa na *compilación dos clérigos* así como a copresenza das variantes *ascuitar* e *ascoitar* en Roi Fernandez revela a alteración das cantigas destes clérigos por parte dos copistas. Porén, esta alteración non derivou nunha produción homoxénea no que á *scripta* regular se refire, polo que se confirma que os copistas non deberon de traballar de maneira uniforme con todas as cantigas destes clérigos.

Tras esta detida aproximación ás obras que conforman o que chamamos *compilación dos clérigos composteláns*, coidamos ter respondido o máis precisamente posible ás principais dúbidas que deron pé á elaboración deste estudo. Parécenos axeitado afirmar, xa que logo, que este acrecentamento á “Compilación Xeral” inserido entre o final da sección das cantigas de amigo e o inicio das cantigas satíricas se configura como unha mostra principal da potencialidade literaria galega na lírica trobadoresca. Malia non podermos confirmar a existencia desta compilación con anterioridade ó antecedente de *B/V*, a *compilación dos clérigos* permitiunos revelar o valor que tiña a cidade de Compostela como cerna dunha lírica profana en galego-portugués na que incluso as figuras clericais participaron de xeito activo.

A importancia da multitude de cantigas que derivamos deste núcleo foi recoñecida por centros alleos a Compostela e á corte castelá. Referímonos, como non podía ser doutro xeito, ó escritorio real portugués, tanto do rei Don Denís coma do seu fillo o Conde de Barcelos. Como evidencia a introdución doutros acrecentamentos de esencia sociolóxica como as recollas individuais, pode ser que o compilador, cambiando os criterios principais que artellaban o

espírito da “*Compilación Xeral*”, decidise introducir tamén as obras daqueles autores que gardasen relación con estes seis clérigos composteláns. Ó final, o obxectivo de Don Pedro e legado do seu pai tería sido deixar constancia dun importantísimo fenómeno literario que semellaba chegar á súa fin. Así e todo, non se pretendeu deixar de lado un evidente carácter nacionalizador pois, en palabras de Monteagudo, “a lingua acabou sendo portuguesa e a lírica trobadoresca tamén pasou a ser coñecida como portuguesa” (2019: 951). Deste xeito, nun intento de preservar unha tradición literaria en vías de esmorecemento, a maior parte das cantigas que forman o acrecentamento en estudo entraron a formar parte da tradición manuscrita medieval no momento no que se inseriron no antecedente ós apógrafos quiñentistas. Debemos manter á marxe desta afirmación as cantigas de Martín Moxa e Roi Fernández de Santiago, para cuxas composicións quedan evidenciadas as fases sucesivas de entrada na tradición. Así e todo, a relevancia das composicións destes clérigos derivou na alteración do criterio principal de organización dos cancioneros, a división xenérica.

A pegada galega non deixa de ser potentísima e a aplicación menos ortodoxa do padrón lingüístico así como a aparente desorganización da *compilación dos clérigos* sinalan a Don Pedro de Barcelos coma o responsable directo da recolla e introdución desta compilación na nosa tradición manuscrita. Como mostra de material especificamente galego, a heteroxeneidade intrínseca da *compilación dos clérigos* parece apuntar á existencia dunha tradición manuscrita de orixe galega anterior á elaboración dos grandes cancioneros, mais esta hipótese só poderá ser corroborada a partir de novos estudos que analicen outras composicións de autores galegos do século XIII. Sexa como for, semella evidente a necesidade esencial de combinar o estudo biográfico e literario coa análise da estratigrafía scriptolingüística para podermos responder ás dúbidas que rodean o complexo fenómeno que é a nosa tradición manuscrita medieval.

Bibliografía consultada

- Lopes, G. V., Ferreira, M. P. *et al.* (2011). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Instituto de Estudos Medievais. FCSH/NOVA. Consultado o 8 de xuño de 2022. <http://cantigas.fcs.unl.pt>
- López-Aydillo, E. (1923). Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas (con glosario de voces del gallego arcaico). *Revue Hispanique*, tomo LVII, 132, 315-619.
- Arias Freixedo, X. B. (2010). *O Autor: a persoa histórica. Dúas rúbricas, un só autor. As cantigas de Roi Fernandíz, clérigo de Santiago*. <http://locuscriticus.webs.uvigo.es/Roi/index1d83.html?accion=autor>
- Gonçalves, E. (1993). Tradição manuscrita da poesia lírica. En *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (pp. 627-632). Caminho.
- Hernández, Francisco J. (2016). Ascenso y caída de Gómez García, abad de Valladolid y privado de Sancho IV de Castilla, en *Ecclesiastics and political state building in the Iberian monarchies, 13th-15th centuries*. 113-128. <https://doi.org/10.32766/brag.375>
- López Ferreiro, A. (1902). *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela* (Vol. 5). Santiago de Compostela. Imp. y Enc. Del Seminario Conciliar Central.
- Monteagudo, H. (2008). Ortografía *alfonsí*? Para a análise grafemática dos testemuños poéticos en galego da segunda metade do século XIII. (M. Ferreiro, C. P. Martínez Pereiro e L. Tato Fontañá, eds.). *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, 141-60.
- Monteagudo, H. (2015). “Cuita grand’e cidade ” (A 32) / “coita grand’e coyado” (B 174). Estratigrafía da variación lingüística nos cancioneros trobadorescos” *Boletín Da Real Academia Galega*, 374, 209-299. <https://doi.org/10.32766/brag.375>
- Monteagudo, H. (2019). Variación scriptolingüística e tradición manuscrita da lírica trobadoresca: As variables <nh/n> e <ss/s> (E. Carrilho, A. M. Martins, S. Pereira, e J. P. Silvestre, eds.). *Estudos linguísticos e filológicos ofrecidos a Ivo Castro*, 859-860.
- Monteagudo, H. (2022). Ayras Nunez, Afonso o Sabio e as Cantigas de Santa María, *Boletín da Real Academia Galega*, 382, 113–134. <https://doi.org/10.32766/brag.382.813>
- Oliveira, A. R. de (1988). *Do Cancioneiro da Ajuda ao “Livro das cantigas” do Conde D. Pedro Análise do acresento à secção das cantigas de amigo de ω* (vol. 10). Revista de História das Ideias.

- Oliveira, A. R. de (1994). *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Edições Colibri.
- Ron Fernández, X. (2005). *Carolina Michaelis e os trovadores representados no Cancioneiro da Ajuda. Carolina Michaelis e o Cancioneiro da Ajuda hoxe (121-188)*. Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a investigación en Humanidades.
- Souto Cabo, J. A. (2011). In capella domini regis, in Ulixbona e outras nótulas trovadorescas. *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. 879-888. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4932888.pdf>
- Souto Cabo, J. A. (2012). En Santiago, seend' albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas. *Verba: Anuario galego de filoloxía*, 39, 273-298. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4932888.pdf>
- Stegagno Picchio, L. (1968). *Martin Moya. Le Poesie*. Edizioni dell' Ateneo.
- Tavani, G. (1986). *A poesía lírica galego-portuguesa*. Editorial Galaxia.