

A poética dos nomes. Funcionalidades da onomástica na poesía profana galego-portuguesa

Bieito Arias Freixedo
Universidade de Vigo

INTRODUCCIÓN

Son numerosos os traballos que, de forma xeral ou específica, e desde perspectivas varias, teñen por obxecto o estudo e análise da onomástica na poesía trobadoresca galego-portuguesa.¹

Déborah González, que rexistrou e catalogou os nomes, apelidos e alcumes presentes nos cancioneros, chamou a atención sobre a “diversidade e riqueza onomástica presente nas cantigas medievais galego-portuguesas” (2007, p. 579).

Neste traballo tentaremos mostrar que esa riqueza onomástica non é casual. Por unha banda, o nome propio ten sempre unha funcionalidade no texto poético. Por outra, a presenza dos nomes nos paratextos achega tamén información decisiva para a correcta interpretación e análise da poesía profana trobadoresca. Centrarémonos principalmente na relevancia do elemento onomástico para este aspecto da correcta edición e interpretación das cantigas. Porén, primeiramente comentaremos algúns outros en que os nomes propios xogan un papel tanxencial importante, aínda que non estritamente literario.

ONOMÁSTICA E LITERATURA

O obxecto concreto do noso relatorio ten que ver co título da xornada: *Onomástica e literatura*. Centrarei, pois, a miña intervención naqueles aspectos en que dunha ou outra forma a onomástica ten un papel relevante tanto para a fixación

* Este traballo foi elaborado ao abeiro do proxecto *Universo Cantigas (IV). Edición crítica dixital das cantigas de amigo*, (cód. PGC2018-093928-B-I00), subsidiado polo Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades, a través da Agencia Estatal de Investigación.

1 Por citar algúns dos máis recentes: António Pereira (2003), Xabier Ron (2016a, 2016b, 2018), Joaquim Ventura (1993), Déborah González (2007).

e edición do texto crítico das cantigas como para a interpretación das mesmas, e por outro lado tratarei tamén algúns aspectos da poética trobadoresca en que os nomes, ou a ausencia deles, teñen un rol fundamental.

Por outra parte, aínda que vou centrar o meu comentario exclusivamente na poesía profana, non quero deixar de referirme, a modo de frontispicio, a unha das *Cantigas de santa María*, na cal se utiliza unha variante do artificio dos versos acrósticos² para facer unha *explanatio* do nome da Virxe, a destinataria a quen Afonso X lle ofrece o seu libro e que é unha mostra do refinamento retórico da poesía trobadoresca.

Trátase dunha cantiga de loor, CSM 70, onde o trobador explica (*depar-te*) en cada unha das cinco estrofas o significado dunha das letras do nome de MARIA:³

*Eno nome de Maria
cinque letras non mais i á.*

M mostra madr' e maior
e máis mansa e mui mellor
de quant' al fez Nostro Sennor...

A demostra avogada
aposta e aorada
e amiga e amada
da mui santa compannia...

R mostra ram' e raiz
e rei' e emperadriz
rosa do mundo...

I nos mostra Jesucristo
justo joiz e por isto
foi por ela de nós visto...

A ar diz que averemos
e que tod' acabaremos
aquelo que nós queremos
de Deus pois ela nos guía...

2 Non se trata de acrósticos stricto sensu, pois as letras están soletreadas.

3 Segundo a edición de Stephen Parkinson en *The Oxford Cantigas de Santa Maria database* (<https://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=database>), con lixeiras modificacións na puntuación.

Identificación autorial

Convén lembrar, antes de máis e por obvio que resulte, que tratamos con textos literarios medievais, creados hai sete ou oito séculos e transmitidos por medio de manuscritos, polo que en moitas ocasións é difícil atribuír a autoría das composicións e máis aínda coñecer a identidade real do individuo concreto a quen esta se atribúe.

Para ese fin, é fundamental a presenza dos nomes dos autores nos cancioneiros. A pesar de que no cancionero da Ajuda as cantigas carecen de atribución autorial, nos apógrafos italianos, sobre todo en B, si se inclúen rúbricas cos nomes dos autores das composicións, aínda que se rexistra algún problema de atribución e, ademais, hai algunhas cantigas anónimas.

Esta dificultade de identificación da persoa concreta que está detrás do texto pode darse mesmo cando coñecemos tres nomes (nome, patronímico e alcume ou xentilicio) dun trobador coñecido. É o caso de Joan Soarez Somesso ou de Pedr'Amigo de Sevilha, para os que os críticos formulan varias hipóteses.⁴

Xeografía literaria

A onomástica permite tamén, ás veces, intuír a localización xeográfica dun autor ou grupo de autores, e establecer ou aproximar a súa xeografía literaria.

Así, Oliveira (1994), baseándose en parte na onomástica, formulou a existencia material dun *Cancioneiro de Jograis Galegos*, hoxe perdido, mais do que fican vestixios nos cancioneiros apógrafos. E Souto Cabo (2018), nun estudo dos nomes, sobrenomes e alcumes dos xograis que compuxeron cantigas de santuario, así como dos nomes dos santos a quen estes estaban consagrados, constatou que o 60% de compositores desta modalidade poética procede da área suroccidental de Galicia (provincia de Pontevedra). Circunstancia esta que, combinada con outros datos, apoiaría a hipótese xa formulada anteriormente por Elsa Gonçalves da posíbel existencia dunha colectánea que recollese apenas cantigas de romaría, e permitiría mesmo, segundo este investigador, lanzar a hipótese de que talvez fose o magnate e trobador pontevedrés Pai Gomez Charinho o promotor desa recolla.

4 Na web <https://cantigas.fcsh.unl.pt> pode verse un resumo nas respectivas notas biográficas.

Importantísima é, tamén, a presenza de decenas de topónimos, sobre todo nas cantigas de escarnio, que nos permiten establecer non só a xeografía en que se desenvolven os acontecementos narrados, senón apurar de que feitos históricos se trata, ao poder situalos xeograficamente.

Diálogos (meta)literarios

A onomástica é fonte indirecta de información valiosa para os estudos sobre a transmisión literaria no período medieval. Así, as referencias a certos personaxes e lugares dos romances artúricos permiten deducir o coñecemento e divulgación das narrativas da materia de Bretaña nas cortes peninsulares (Gutiérrez e Lorenzo 2001). Por exemplo, nas rúbricas e no texto das cinco primeiras cantigas enviadas exclusivamente polo cancionero da Biblioteca Nacional de Portugal, os coñecidos como lais de Bretaña,⁵ áchanse referencias xeográficas e tamén a personaxes da materia artúrica: o rei Artur, a raíña Xenebra, Lanzarote, o Maroot, Irlanda, a Insua da Lidiça etc:

Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Maroot d'Irlanda, en tempo de Rei Artur, porque Maroot filhava toda-las donzelas que achava en guarda dos cavaleiros, se as podía conquistar deles, e enviava-as pera Irlanda pera seeren sempre en servidon da terra. (UC 2 = Tav 157,35)⁶

Este laix fezeron donzelas a Don [L]añaroth quando estava na Insoa da Lidiça, quand'o a Rainha Genevra achou con a filha de Rei Peles e lhi defendeo que non parec[s]e ant'ela. (UC 5 = Tav 157,28)

Brancafrol e Flores, amantes protagonistas dun romance de Chretien de Troyes, rexístranse nunha cantiga de amor de Joan Garcia de Guilhade (UC 772 = Tav. 70,39) e noutra de don Denis (UC 530 = Tav. 25,113) na cal aparece tamén o nome de Tristán, que volve aparecer noutra cantiga de Afonso X (UC 464 = Tav. 18,5). Nunha cantiga de Gonçalo Anes do Vinhal (UC 1417 = Tav.

5 Son as cantigas UC1 a UC5: *Amor, des que m'a vós cheguei* (Tav. 157,5; B1, L1); *O Maroot aja mal grado* (Tav. 157,35; B2, L2); *Mui gran temp'a, par Deus, que eu non vi* (Tav. 157,32; B3, L3); *D'un amor eu ca[n]t'e choro* (Tav. 157,18; B4, L4) e *Ledas sejamos oj[e]-mais* (Tav. 157,28; B5, L5).

6 Utilizamos a numeración do proxecto *Universo Cantigas* (UC), que se corresponde basicamente coa establecida por D'Heur seguindo a secuencia das cantigas nos cancioneros, e indicamos a correspondencia coa establecida por Tavani no seu *Repertorio Metrico*.

60,5; V 1007), trobador do ámbito do rei Sabio, hai unha interesante referencia aos cantares de Cornualla.

Rexístrase tamén algunha referencia á épica rolandiana: nunha cantiga de Joan Baveca alúdese ao paso de *Roçavales*, así como ao *poio de Roldan* e ao *cornu de Roldan* (UC 1475 = Tav. 64,23; B 1456, V 1066).

E tamén algunha referencia á materia troiana: nunha cantiga de Afonso X hai unha alusión a Paris, o raptor de Helena (UC 464 = Tav. 18,5; B 468^{bis}).

A onomástica nos paratextos

Un aspecto que pode parecer secundario, mais que é relevante, é o da funcionalidade dos nomes nos paratextos dos cancioneiros. Xa falamos das rúbricas atributivas, que permiten identificar o autor concreto das composicións agás nalgún caso de cantigas anónimas e outros de duplas atribucións.

Desde o punto de vista literario son máis relevantes as rúbricas explicativas que encontramos normalmente precedendo as cantigas, tal como acabamos de ver no caso dos lais de Bretaña. Estas rúbricas localízanse fundamentalmente na sección das cantigas de escarnio e, en moitos casos, son imprescindíbeis para poder coñecer a persoa concreta que é obxecto da burla ou da sátira, ou a causa desta, e, polo tanto, para coñecer a clave en que o texto debe ser interpretado.

Vexamos algúns exemplos. Nunha cantiga de Fernan Rodriguez de Calheiros (UC 1350 = Tav. 47,1; B 1332, V 939) encontramos os seguintes versos:

Agora oí d'ũa dona falar,
que quero ben, pero a nunca vi,
por tan muito que fez por se guardar:
por molher que nunca fora guardada,
por se guardar de maa nomeada, 5
filhou-s'e poso vela sobre si.

Literalmente hai que entender que esta dona, temerosa de rexoubeos que manchasen a súa reputación, decidiu recluírse e mesmo pór gardas (*vela*) que a vixiasen. Porén, a rúbrica explicativa dános a chave: *Outrossi fez outra cantiga a outra dona a que davan preço con ñu peon que avia nome Vela*.

Desta forma, a expresión *poer vela sobre si* muda drasticamente de significado.

Un caso moi significativo rexístrase en dúas cantigas de amigo de Gonçal'Eanes do Vinhal (UC 1409 = Tav. 60,3; B 1390, V 999 e UC 1418 = Tav. 60,16; B 1390, V 1008), que constitúen probabelmente unha unidade literaria.

Nesta ocasión combínase a identificación nominal da amiga e o amigo nas rúbricas explicativas⁷ coa inclusión do nome propio do amigo na *finda* da segunda poesía, o que dá toda unha reviravolta á interpretación das dúas cantigas e á propia condición xenérica das mesmas. De feito, as dúas están copiadas na sección das cantigas de escarnio.

O texto da última estrofa e da *finda* di así:

E pois que me non val rogar a Deus
nen a santos ne[n] me queren oir,
irei a [e] rei mercee pedir 15
chorando dos olhos meus,
e direi chora[n]do dos [o]lhos meus:

«Por Deus, senhor, que vos tan bon rei fez,
perdoad'a meu amig'esta vez!
E por Deus, que vos deu onra e bondade, 20
a don Anris esta vez perdoade».

Neste caso, o que sería unha cantiga de amigo moi orixinal, por tratar un tema único como é o do desterro do amigo e a petición de clemencia da amiga ao rei, tórnase nunha cantiga de escarnio contra don Henrique e a súa madrasta a raíña dona Xoana.

Outro caso moi significativo é o pranto paródico de Pero da Ponte: *Mort' é don Martin Marcos* (UC 1667 = Tav 120,27; B 1655, V 1189). Nesta ocasión o personaxe satirizado non é identificado directamente no texto, onde só se indica que se trata dunha potestade; mais na rúbrica explíctase que se trata do infante don Manuel, irmán menor de Afonso X, que apoiou o fillo deste, o futuro Sancho IV, na rebelión contra o pai (Barberini 2020).

7 Eis o texto das rúbricas: *Esta cantiga fez don Gonçal'Eanes do Vinhal a don Anrique en nome da rein[h]a dona Joana, sa madrasta, porque dizian que era seu entendedor, quando lidou en Mouron con don Rodrigo Afonso que tragia o poder del-rei.*

—*Esta cantiga fez don Gonçalo Anes do Vinhal ao infante don Anrique porque dizian que era entendedor da rainha dona Joana, sa madrasta, e esto foi quando o el-rei Don Afonso pôs fora da terra.*

Despois de expresar, na primeira estrofa, que ao morrer don Martin Marcos morreron con el a torpeza, a burremia, a necidade, a covardía e a maldade, na segunda estrofa a voz poética aconséllalles aos maos costumes que busquen logo outro señor, e na terceira indícalles que hai un cabaleiro das altas xerarquías que podería cumprir moi ben ese cometido, para rematar nunha *fiinda* onde amaga con desvelar a identidade deste personaxe:

Pero un cavaleiro sei eu, par caridade,
que vos ajudari'a tolher del soidade; 10
mais queredes que vos diga ende ben verdade?:
non ést[e] rei nen conde, mais é-x'outra podestade,
que non direi, que direi, que non direi...

É evidente que de non contarmos coa información fornecida polas rúbricas non poderíamos chegar á interpretación plena e ao sentido concreto de moitas cantigas de escarnio coma estas, mais parece tamén obvio que a maioría do público coetáneo podería resolver o enigma sen moita dificultade, polo que estes xogos de ocultación aparente lle resultarían máis ben un elemento satírico e burlesco.

A anonimía como recurso literario

Unha das normas fundamentais do amor cortés, como é sabido, é a do segredo amoroso, de forma que o amante non pode desvelar a identidade da *senhor*. Para manter o anonimato da amada, na poesía provenzal empregábase un nome en clave, o *senhal*. Non ocorre iso nas cantigas de amor galego-portuguesas, nas cales si se mantén o tópico do segredo amoroso, mais coa particularidade de que é á propia muller desexada a quen o namorado *non ousa* declararlle os sentimentos que ten por ela.

Mais a poética trobadoresca galego-portuguesa, fundamentada en tópicos e normas bastante ríxidas, reserva un papel importante á parodia e á contravención da ortodoxia, polo que foron varios os trobadores que xogaron, por medio de moi diversos procedementos, a desvelar a identidade da amada.

Así o fai Vaasco Rodriguez de Calvelo nunha cantiga en que ao mesmo tempo que parodia o motivo recorrente da falta de atrevemento para lle declarar

o amor, rompe a norma do segredo da identidade da amada (UC 996 = Tav. 155,11; A 301, B 993, V 581):

Se eu ousass'a Maior Gil dizer
como ll'eu quero ben des que a vi,
meu ben seria dizer-lho assi;
mais non lho digo, ca non ei poder
de lhe falar en quanto mal me vem 5
e quantas coitas, querendo-lhe ben.

Pero Garcia Burgales, nunha serie de cantigas, afirma que perdeu a razón, o que é a causa de que identifique a muller amada polo seu nome, aínda que dá tres, *Joana ou Sancha ou Maria*, polo que non pode ser identificada (UC 179 = Tav. 125,40; A 89, B 193):

máis fremosa de quantas donas vi; 25
darei-a ja, ca ja ensandeci:
Joana ést', ou Sancha, ou Maria,
a por que eu moiro e por que perdi
o sén...

O feito de dar os nomes de tres mulleres sería o procedemento poético para recrear a perda do siso, mais parece tamén evidente a intención paródica con respecto ao topos do segredo amoroso.

O caso talvez máis chamativo deste xogo de ocultación-desvendamento do nome da amada encontrámolo nunha coñecida cantiga de amor anónima (UC 443 = Tav 157,3; A 278) concibida e formulada a modo de enigma. A primeira estrofa di así:

A máis fremosa de quantas vejo
en Santaren, e que máis desejo,
e en que sempre cuidando sejo,
non cha direi, mais direi-ch', amigo:
[a]i Senterigo! ai Sentirigo! 5
al é Alfanx'e al Sesarigo!

que o auditorio estaría ao tanto do asunto tratado na composición, non sería precisa tal información, e o indicio inconcreto formaría parte do artificio retórico e da intención burlesca desta, e por outra parte permitiría a sátira conxunta dun colectivo.

Tería máis sentido se hai unha

intención exemplarizante, de xeito que ninguén pertencente a un destes grupos quereda verse reflectido en tales acusacións, ou ben unha intención meramente lúdica de xeito que o albo da burla fose unha figura tipo que todos poderían imaxinar sen necesidade de identificación cunha persoa concreta.

Alén da utilización do nome común ou do grupo social, é probábel que nalgúns cantigas de escarnio de temática política se utilice un nome falso, un pseudónimo, para ocultar e ao mesmo tempo identificar o personaxe real que é albo da sátira. Este parece ser o caso dun ciclo de varias cantigas de escarnio de diversos autores protagonizadas por un tal Fernan Diaz, en que a base da burla é a súa condición de homosexual. Vicenç Beltran (2000) propuxo unha interpretación de todo o ciclo, ben fundamentada en datos históricos, segundo a cal este Fernan Diaz sería un nome ficticio trasunto do aristócrata don Estevan Fernandez de Castro. Foi este un ambicioso nobre que participou activamente na rebelión da alta nobreza contra o rei Afonso X e que detentou o cargo de adiantado ou meiriño que se lle atribúe a Fernan Diaz nas cantigas. Sería a súa deslealdade activa a orixe e causa dos textos satíricos contra o personaxe ficticio Fernan Diaz, en cuxo nome Vicenç Beltran cre ver unha pista que apunta ao apelido real de don Estevan: Fernandiz.

Nas cantigas do ciclo protagonizado por Fernan Diaz encóntranse algúns dos exemplos máis elaborados do emprego dos recursos da *aequivocatio* na nosa escola trobadoresca, tanto na modalidade de *aequivocatio in verbis singulis* como na modalidade *in verbis coniunctis*.

Airas Perez Vuitoron (UC 1500 = Tav. 16, 8; B 1480, V 1091) compón unha cantiga baseada no equívoco do termo *adeantado*:

Don Fernando, vejo-vos andar ledo
con deantaña que vos deu el-rei;
adeantado sodes, e o sei,
de San Fagundo e d'Esturas d'Ovedo;

e, pois vos Deus ora tanto ben fez, 5
punhade d'ir adeant'ũa vez,
ca atra aqui fostes sempr'a derredo.

Do mesmo trovador Airas Perez Vuitoron é a cantiga (UC 1499 = Tav. 16,10; B 1479, V 1090) protagonizada tamén por Fernan Diaz e baseada nun equívoco sintáctico:

Fernan Diaz é aqui, como vistes,
e anda en preito de se casar;
mais non pod'o casamento chegar
d'ome o sei eu que sabe com'és;
e, por aver casament', a la fe, 5
d'ome, nunca vós tan gran coita vistes.

Ângela Correia (2021) defende que tamén Joan Soarez Coelho utiliza o procedemento da “substitución dum nome por outro nome” nunha cantiga de escarnio (UC 1425 = Tav. 79,18; V 1015) dirixida contra o novo arcebispo de Braga Joan Viegas de Portocarreiro. Por causa da súa “incapacidade de entendimento e de adaptación [...] a um contexto diplomaticamente exigente, como o da corte” chámalo ironicamente como “Don Estevão”, que é o nome do seu prestixiado antecesor, don Estevan Soares, da aristocrática familia dos Sousa, que exercera o cargo con estrema competencia. Este nome ficticio sería utilizado posteriormente por outros trovadores en varias cantigas satíricas contra o arcebispo Joan Viegas.¹⁰

Artifícios do ámbito da *aequivocatio* baseados na onomástica

Nos dous exemplos vistos máis arriba sobre a hipotética utilización de nomes ficticios aplicados a persoas reais vimos así mesmo como se utilizan os recursos da *aequivocatio*. Pois ben, en ocasións os trovadores utilizan os procedementos do ámbito da *aequivocatio* combinados con diferentes modalidades de *interpretatio nominis* para xogar a desvelar e ocultar ao mesmo tempo a identidade da dama ou da persoa satirizada (Martínez Pereiro 1999).

10 Ângela Correia (2021) edita e fai unha exhaustiva análise das oito cantigas satíricas dirixidas contra este polémico personaxe da época de Sancho II.

O procedemento pode estar fundamentado nunha única palabra que pode ser interpretada en dous sentidos diferentes (*aequivocatio in verbis singulis*). É o caso dunha cantiga de Fernan Paez de Tamalancos (UC 51 = Tav. 46,2; B 78) en que o protagonista se queixa porque o servizo ao rei o vai obrigar a afastarse *da Marinha*.

Gran mal me faz agora'l rei,
que sempre servi e amei,
porque me parte d'u eu ei
prazer e sabor de guarir.
Se m'eu da Marinha partir, 5
non poderei alhur guarir.

Noutras ocasións o equívoco nominal prodúcese cando o trovador utiliza unha construción dilóxica que pode ser interpretada en dous sentidos (*aequivocatio in verbis coniunctis*). É o caso dunha cantiga de Fernand'Esquio (UC 1311 = Tav. 38,4; B 1295, V 899), onde a secuencia *el vira* do refrán probabelmente oculte e desvende o nome propio *Elvira* (Martínez Pereiro 1999, pp. 87 e ss.):

O vosso amigo, assi Deus m'empár,
vi, amiga, de vós muito queixar,
das grandes coitas que lhe fostes dar
des que vos el vira
[p]olo seu mal vos filhou por senhor, 5
e, amiga, sodes del pecador,
e diz que morte lhe foi voss'amor

Este é tamén o caso da cantiga de Joan Airas de Santiago (UC 1487 = Tav. 63,28; B 1468, V 1078) que veremos máis abaixo, onde se xoga coa dupla interpretación a nivel fónico da secuencia *en Cornado/encornado*.

A interpretatio nominis

Un dos casos máis elaborados, neste xogo de desvelar velando a identidade da amada, é o constituído por unha moi coñecida cantiga de amor de Joan Soarez Coelho (UC 274 = Tav. 79,9; A 166, B 318). Nesta composición, estudada e contextualizada a fondo por Ángela Correia (1996, 2012, 2016), o autor desvela

indirectamente o nome da muller, mais faino en clave etimolóxica e por medio dunha complexa *interpretatio nominis* que sería difícil de descifrar mesmo para os trobadores máis *leterados*. Na primeira estrofa do texto o trobador manifesta o seu asombro porque esa muller sexa chamada *ama*:

Atal vej'eu aqui ama chamada
que, de-lo dia en que eu naci,
nunca tan desguisada cousa vi
se por ùa destas duas non é:
por aver nom'assi, per bõa fe,
ou se llo dizen porque ést'amada / (vv. 1-6)

Esta cantiga desencadeou unha polémica poética arredor do amor entre o trobador e unha ama (de leite), e orixinou unha serie de cantigas satíricas doutros trobadores contra Joan Soarez Coelho, que respondeu a varias delas, dando lugar ao que se coñece como o 'ciclo das amas'.

A argumentada explicación que dá Ângela Correia (2016) podería resumirse en que Joan Soarez Coelho, facendo alarde da súa condición de trobador *leterado*, realiza un sutil xogo lexical baseado no termo *ama*. Segundo Correia, Joan Soarez acode á autoridade das *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla, onde se explica o nome grego da curuxa, *amma*, relacionándoo co verbo *amar*, equivalencia que o trobador segue na cantiga. As pesquisas documentais desta investigadora lévana a concluír que tras o nome *ama* da cantiga está a clave que identificaría a muller amada polo poeta, que sería Urraca Goterrez, filla do aristócrata castelán Goterre Soarez da familia dos Meneses, que era alcumado “Moucho”.

O poeta estableceu así un complexo xogo etimolóxico para manter oculto e desvelar en clave a identidade da muller amada, ao tempo que realiza unha erudita *interpretatio* do seu sobrenome.

Mais, como xa se apuntou, varios trobadores coetáneos, lonxe de louvaren o seu dominio da arte, compuxeron cantigas burlescas contra Joan Soarez por se namorar dunha muller plebea *ama* de casa. Así, nunha cantiga de Fernan Garcia Esgaravunha (UC 1530 = Tav. 43,4; B 1511), dise que *Esta ama cui'ê Joan Coelho* é a ama de casa ideal e como tal é a máis prezada do lugar, porque

lava ben e faz bõas queijadas,
e sabe ben moer e amassar
e sabe, mui'á, de boa leiteira (vv. 10-12),

e aínda *sabe ben fiar e ben tecer* (v. 5), *faz bon souriç'e lava ben transido / e deita ben galinha choca assaz* (vv. 27-28).

É precisamente para facer alarde da súa condición de trovador cunha sólida formación en letras, que o propio Joan Soarez Coelho utilizará de novo o recurso á *interpretatio nominis* para explicar o alcume dunha soldadeira coñecida como Maria do Grave. Só un trovador formado en latín coma el pode *departir*, isto é, explicar razoadamente o porqué de tal alcume. Para iso utiliza unha serie de repeticións da palabra *grave* tanto en posición de rima (*dobre* en rima) como en posición interna, onde contrasta os diversos significados que o termo *gravis* tiña xa en latín: 'grave, difícil, pesado, custoso, lento, caro' (UC 1426 = Tav. 79,34; V 1016):

Maria do Grave, grav' é de saber
 por que vos chaman Maria do Grave,
 ca vós non sodes grave de foder,
 e pero sodes de foder mui grave;
 e quer', en gran conhocença, dizer: 5
 sen leterad'ou trovador seer,
 non pod'omen departir este «grave».

O feito de non encontrarmos o alcume *Grave* na documentación medieval nin na toponimia, parece indicar que se trata dun sobrenome xocoso específico para a tal Maria, non herdado da familia.

De todos os xeitos, non é de desbotar un posíbel xogo de antonimia entre o alcume *Grave* e o seu contrario, *Leve*, que caracteriza a outra soldadeira protagonista de varias cantigas. En efecto, Maria Leve ou Maria Perez Leve e Sancha Perez Leve aparecen nun ciclo de cinco cantigas de escarnio de Joan Vaasquiz de Talaveira.¹¹ En tres delas, o termo *leve* é empregado en contextos propositalmente equívocos e con significados diversos segundo os casos por medio do procedemento da diloxía: ben como alcume, cos significados de liviá ou de empobrecida, ou ben como imperativo do verbo *levar*. O equívoco *in verbis coniunctis* xorde da posibilidade de interpretar o contexto sintáctico de dúas formas diferentes: *O que veer quiser, ai cavaleiro, / Maria Perez, leve algun dinheiro;*

11 UC 1564 = Tav. 81,4; B 1545: *Direi-vos ora que oi dizer*; UC 1565 = B 1546; Tav. 81,15: *O que veer quiser, ai cavaleiro, / Maria Perez, leve algun dinheiro*; UC 1566 = Tav. 81,2; B 1547: *Ben viu dona Maria / Leve que non tragia*; UC 1567 = Tav. 81,10; B 1548: *Maria Leve, u se maenfestava*; UC 1568 = Tav. 81,19; B 1549: *Sancha Perez leve vós bem parecades*.

ena Moeda Velha vai morar / dona Maria Leve, a seu pesar; Sancha Perez leve vós ben parecedes; Ben viu dona Maria / Leve que non tragia / ren na esmoleira etc.

Repárese en que no caso do nome da rúa da Moeda Velha, o termo *Velha* funciona simultaneamente como parte do nome e como cualificativo relativo á idade da soldadeira.

Funcionalidade dos alcumes nas cantigas de escarnio e maldizer

A utilización de alcumes transparentes ten unha funcionalidade evidente nas cantigas de escarnio e maldizer, pois moitas delas están concibidas como instrumentos para a burla e mesmo para a sátira.

O trovador Lopo Lias compuxo unha serie de cantigas¹² en que o albo das burlas era unha familia de fidalgos da terra de Lemos que, lonxe de gardaren o decoro prescrito na Partida II, tanto no relativo á indumentaria como ao mantemento de cabalos e armas, andaban tan mal arranxados que envilecían co seu aspecto a clase fidalga a que pertencían. O alcume *zevrões* atribuído a eses cabaleiros non pode ser máis acertado, porque os fidalgos eran á nobreza o que os *zebros* ou cabalos bravos que andan e dormen no monte serían a un cabalo alazán ben coidado.

Nunha cantiga de Airas Veaz (UC 427 = Tav. 17,1; B 446), Fernan Furado é o interlocutor a quen unha voz poética en primeira persoa lle comunica a intención de comprar un mulo no mercado; mais a sintaxe permite unha segunda lectura oculta en que o *muu* (homosexual pasivo) é identificado co propio don Fernan Furado, polo que o alcume se torna claramente explícito.

Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu
que ví andar mui gordo no mercado;
mais trage ja o alvaraz ficado,
Fernan Furado, no olho do cuu;
e anda ben, pero que fer' é d'unha, 5
e dize[n]-me que trage ùa espunha,
Fernan Furado, no olho do cuu.

Algo semellante acontece nunha cantiga de Joan Baveca (UC 1472 = Tav .64, 7; B 1453, V 1063), co alcume de Bernal Fendudo, que tamén se mostra

12 Véxanse UC 1355, 1356, 1358, 1360, 1361, 1362, 1365 e 1366.

claramente transparente no contexto en que é aplicado. Neste caso encontramos, ademais, un exemplo de parodia grotesca dos nomes dos protagonistas das narrativas cabaleirescas (Bernal Fendudo “dona salvage”, parodia do nomeamento como cabaleiro e do sobrenome con que este sería coñecido):

Bernal Fendudo, quero-vos dizer
o que façades, pois vos queren dar
armas e «dona salvage» chamar:
se vos con mouros lid’acaecer,
sofrede-os, ca todos vos ferran, 5
e, dando colbes en vós, cansarán,
e avedes pois vós a vencer.

Non é o único caso en que se utiliza de forma paródica a atribución dun sobrenome ‘de guerra’ a un personaxe dunha cantiga de escarnio.

Na derradeira estrofa dunha cantiga de Afonso X (UC 461 = Tav. 18,14; B466), cuxo protagonista é o tamén trovador Gonçal’Eanes do Vinhal, este é alcumado ironicamente polo rei como “o das dúas espadas”:

E por esto [vos] chamamos nós «o das duas espadas»,
porque sempre as tragedes agudas e amoadas,
con que fendedes as penas dando grandes espadadas. (vv. 34-36)

O propio Afonso X (UC 475; B 477), nunha tenzón grotesca cun trovador occitano de nome Arnaldo, probabelmente Arnaut Catalan, como este lle solicitase ser nomeado almirante e se mostrase disposto a soprar cos ventos do seu intestino para lograr que as naos avanzasen, concédelle ese don e propón que sexa chamado “Almiral Sison”:

Don Arnaldo, pois tal poder
de vent’avedes, ben vos vai, 10
e dad’a vós devi’a seer
aqueste don; mais dig’eu, ai,
por que nunca tal don deu rei?
Pero non quer’eu galardón;
mais, pois vo-lo já outroguei, 16
chamem-vos «Almiral Sison».

Outros alcumes burlescos creados probablemente para a ocasión son *Belpelho* e *Nengueninin*. No primeiro caso, *Don Belpelho* (derivado de *vulpes* ‘raposo’, e con sufixo depreciativo *-elho*) é o sobrenome burlesco aplicado polo trobador don Afonso Lopez de Baian, membro dunha nobre familia de longo avoengo, a don Meen Rodriguez de Briteiros, cuxa pertenza á aristocracia era aínda moi recente. A cantiga é un hilarante cantar de xesta paródico (UC 1489 = Tav. 6,9; B 1470, V 1080), onde se inverte até o grotesco unha das manifestacións máis representativas do mundo de valores da ideoloxía feudal: a saber, a cerimonia de alarde das tropas dun gran señor. Polo lugar onde se celebra a reunión dos vasa- los, unha eira en vez dun patio de armas, e polo bruto comportamento e aspecto desastrado destes, evidénciase a humilde orixe rural da xinea de don Meendo.

Unha cantiga de Fernan Garcia Esgaravunha (UC 1529 = Tav. 43,6; B 1510, V 383), comeza co probábel alcume *Nengueninin*, aplicado a un enfermo grave que finalmente se recupera grazas aos coidados e consellos da persoa que narra a historia. A primeira estrofa di así:

Nengueninin, que vistes mal doente
de maó mal, ond’ouver’a morrer,
eu pug’a mão en el, e caente
o achei muit’e mandei-lhi fazer
mui boa cama, e adormeceu, 5
e espertou-s’e cobriu-s’e peeu
e or[a] ja máis guarido se sente.

Para nós é evidente que o termo está relacionado co pronome *ninguén*, mais non é doado interpretar a intención do autor ao utilizalo. Podemos pensar que se quere referir ironicamente a alguén que era moi pouca cousa, tan pouca cousa que nin sequera tiña nome de seu. Un ‘ninguenciño’, poderíamos traducir. Podemos pensar, mesmo, que con este sobrenome se oculta a identidade dunha persoa real. Mais tamén podemos pensar que, figuradamente, se trata dun alcume cariñoso e ambiguo para un pene que padecía unha doenza que lle causaba gran quentura e que estaba xa en acordo.¹³

13 Para un comentario máis pormenorizado desta cantiga véxase Arias Freixedo (2017, pp. 157-159).

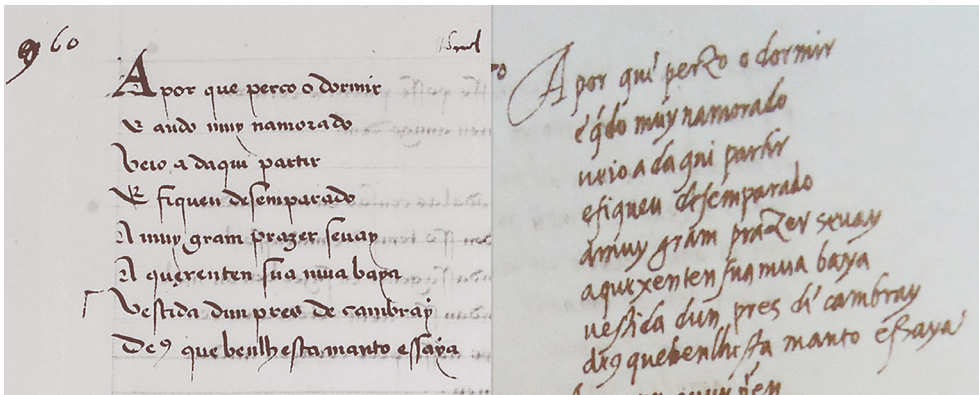
ONOMÁSTICA E EDICIÓN DE TEXTOS

No curso do traballo de edición do corpus da lírica profana galego-portuguesa que estamos a realizar no marco do proxecto *Universo Cantigas* (UC) constatamos que a onomástica é un aspecto que xoga un papel importante, dado que algúns dos *loci critici* máis debatidos poden encontrar unha vía de solución aplicando a clave onomástica.

Mostrarei varios casos concretos, algúns xa tratados por min noutros lugares (Arias Freixedo 2012, 2016a, 2016b, 2017), de cantigas moi coñecidas que carecían dunha correcta edición e que encontran unha lección axeitada se se considera a pertinencia dun elemento onomástico.

Na coñecida e heterodoxa cantiga de amor de Joan Airas de Santiago *A por que perço o dormir* (UC 962 = Tav. 63,15; B 960, V 547) encontramos un problema editorial aparentemente doado de resolver, mais a historia desta composición demostra que non foi iso o que aconteceu.

Velaquí a reprodución da primeira estrofa da cantiga nos manuscritos da Biblioteca Nacional de Portugal e da Biblioteca Vaticana respectivamente:



B 960, v. 6 *A quexenten sua mua baya*

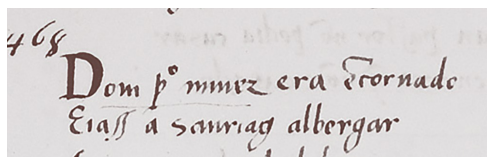
V 547, v. 6 *Aquexenten sua mua baya*

O problema en cuestión áchase no v. 6, que tivo varias lecturas insatisfactorias até a establecida por José Luis Rodríguez en 1980: *a que x'én ten sua mua baia*. Esta interpretación parecía darlle sentido á literalidade dos manuscritos e foi recollida en edicións e estudos posteriores. O sentido do contexto sería que

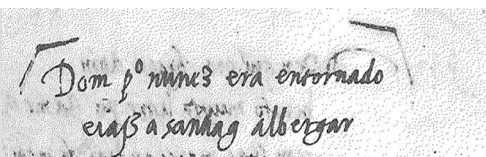
a dama pola que o protagonista perde o sono parte de viaxe, e faino montada nunha mula baia que ela ten de seu para realizar ese tipo de desprazamentos.

Máis recentemente, a edición do *Projeto Littera* (Lopes e Ferreira 2014-) chamaba a atención sobre o feito de que neste verso se acharía un topónimo que aparece outra vez no v. 26 desta mesma composición baixo a forma *Crecente*, e que volve aparecer coa forma palatalizada no incipit da coñecida pastorela *Pelo souto de Crecente* (UC 969 = Tav. 63,58; B 967, V 554) do mesmo autor. Indicaban, ademais, que neste caso estaríamos ante a variante *Quexente* do topónimo, e así o editan na versión impresa de 2016: *a Quexent', em sua mua baia*. Porén, na versión electrónica tiveron en conta unha suxestión nosa (Arias Freixedo 2012) que incidía na natureza da confusión gráfica de <q> por <ç>, de xeito que non estaríamos perante unha hipotética e dificilmente explicábel variante do topónimo (**Quexente*), senón perante a súa forma xenuína palatalizada: *Crecente* (<çrecente>) oculta por tras do erro gráfico do copista. A lección correcta do verso debe ser, pois: *a Crecent', em sua mua baia*.

Outra cantiga de Joan Airas de Santiago (UC 1487 = Tav. 63,28; B 1468, V 1078) presenta no primeiro verso un paso aparentemente difícil de editar. Vexamos as imaxes dos dous primeiros versos nos manuscritos:



B 1468 ãcornado



V 1078 entornado

O *locus criticus* a que nos referimos está localizado no final do v. 1, e as edicións realizadas até agora foron presentadas polos editores como hipotéticas. José Luis Rodríguez edita *Don Pero Nunez era entorvado*, e interpreta o termo *entorvado* como participio de pretérito de *entorvar*, que significaría ‘turbar, transtornar’.

Na versión impresa do *Projeto Littera*, de 2016, édítase *Dom Pero Núñez era em tornado*, a mesma lección que nesa altura presentaban na web, onde na nota correspondente explicaban o *em tornado* como “em giro, ou seja, em viagem de negócios”. E engadían que

[p]oderíamos também ler *era en tornado* (tinha regressado), mas o pronome *en* (daí), utilizado neste primeiro verso e sem un referente anterior, não parece plausível. Seja como for, talvez não fosse impossível que o trovador fizesse aquí igualmente un xogo com *entornado* (bêbado, como na gíria que aínda hoje se usa).

Tratándose dunha cantiga en que o protagonista teme que a súa muller lle sexa infiel, intuimos que a lectura orixinal do texto deberá estar máis próxima á transmitida polo cancionero da Biblioteca Nacional de Portugal (*B*) e que a lectura de *V* non sería máis que un dos centos de casos de confusión das grafías <c> por <t> rexistrados nos cancioneros.

Así, realizamos unha proposta de lectura dos dous primeiros versos (Arias Freixedo 2016b), condicente co contido xeral da cantiga, en que o motivo da infidelidade da muller é fundamental, e que implica a presenza dun topónimo no v. 1 como orixe do desprazamento do personaxe con destino ao burgo de Santiago referido no v. 2. Tal proposta, aceptada hoxe pola crítica, é esta:

Don Pero Nunez era en Cornado
e ia-s'a Santiag'albergar. (vv. 1-2)

Esta lectura apóiase na existencia do topónimo *Cornado* preto de Santiago, rexistrado en documentos dos séculos XIII e XIV editados por Antonio López Ferreiro, tanto nos *Fueros municipales de Santiago y su tierra* coma na colección diplomática de *Galicia Histórica* (1901). Por exemplo, nun documento dos Foros municipais de Santiago de 1289 lese “Item em *Cornado* in Salgueiros I casal [...] ogo e teenno ora seus fillos em preyto”.

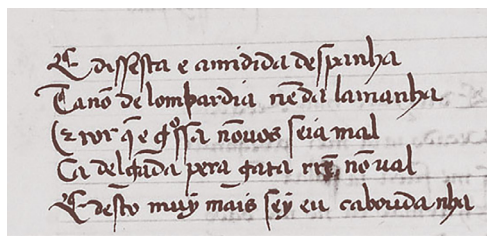
Joan Airas crea deste xeito un xogo equívoco onomástico (*en Cornado / encornado* ‘con corna, cornudo’) que funciona no ámbito da interpretación oral e que, situado xa no inicio do texto, deixaría claro o duplo sentido xocoso de toda a composición.

Simultaneamente, noutro nivel retórico, o trovador xoga tamén coa metáfora da ‘coroa de cornos’ tendo en conta que o étimo do topónimo, tal como se pode comprobar na documentación latina medieval, era *coronatus*. Sería, pois, o topónimo *Cornado*, lugar onde viviría don Pero Nunez, o que orixinou a idea dunha cantiga onde se trata o motivo do cornudo ou, ao contrario, o trovador buscou un nome de lugar idóneo para facer burla de Pero Nunez por cornudo?

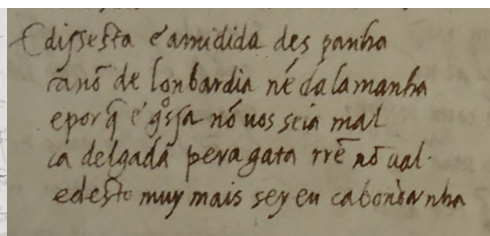
Inclinámonos a optar pola segunda das opcións, xa que Pero Nunez é protagonista por ese mesmo motivo doutras cantigas onde non se rexistra o topónimo.

No entanto, tamén hai algún caso de cantigas de escarnio en que un nome de lugar si parece estar na orixe da burla. Así ocorre, pensamos, na cantiga de Pero da Ponte (UC 1659 = Tav. 120, 24; B 1647, V 1181), onde o protagonista se queixa da súa muller porque “lhi fazia torto” (enganábao con outros). É probable que neste caso a orixe da burla estea no propio xentilicio do personaxe, que lembra os cornos do cornudo, pois este chamábase Martin de Cornes.

Outro caso que foi obxecto de debate crítico e cuxa solución, para nós (Arias Freixedo 2016a), se basea nun nome, encontrámolo no verso final dunha coñecida e equívoca cantiga de escarnio de Afonso X (UC 479 = Tav. 18, 21; B 481, V 64). Vexamos o texto da última estrofa tal como nolo enviaron os manuscritos apógrafos italianos:



B 481 caboudanha



V 64 cabonda nha

E velaquí o texto crítico dos dous versos iniciais e da estrofa final, segundo a nosa proposta e tal como o editamos en *Per arte de foder* (2017):

Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira
sa midida, per que colh'a sa madeira;...
[...]
E diss': –“Esta é a midida d'Espanha,
ca non de Lombardia nen d'Alamanca;
e porque é grossa, non vos seja mal,
ca delgada pera gata ren non val;
desto mui máis sei eu ca Boudanha”.

Nunha primeira lectura literal a composición é totalmente inocua: un construtor, Joan Rodriguiz, vai tomar medidas a unha clienta, Balteira, co fin

de que esta compre a madeira precisa para unha obra. Tampouco é estraño que o profesional lle aconselle á clienta sobre o tamaño e o grosor adecuados da madeira, nin que aluda no seu discurso persuasivo á satisfacción doutras clientas para quen tiña realizado traballos similares (Maior Moniz, Maria Airas, Alvela). Mais o texto está construído para ser interpretado en clave metafórica e todo el é unha imaxe sexual con que o autor fai escarnio da famosa soldadeira Maria Balteira. Segundo esta dupla interpretación moitas palabras e frases do texto teñen un sentido sexual velado: *esmar a midida, a madeira, grossa, atan longa, colher, montanha, meter en compasso, antr'as pernas da escaleira, a gata* etc. (Arias Freixedo 1993, 2017; Vasvari 1999).

O sentido fálico é evidente, por exemplo, na metáfora bélica rexistrada no penúltimo verso, onde se identifica o pene cunha *gata*, unha arma de ataque en forma de torre alta e robusta de madeira grossa, empregada para asaltar murallas.

Neste contexto, chegamos á parte final da cantiga, concretamente á parte final do último verso, cuxa difícil interpretación orixinou diversas e non satisfactorias hipóteses por parte da crítica.

Os manuscritos len do seguinte xeito: *B E desto muy mais sey eu cabou-danha; V edesto muy mais sey eu cabondanha*, e o paso foi editado e interpretado conxecturalmente de varias formas ao longo dos xa máis de cen anos de historia crítica:¹⁴

- Michaëlis leu: *ca Bondanha*, indicando que a partícula comparativa *ca* precisaría dun segundo elemento equivalente ao pronome *eu*, isto é, unha persoa.
- Lapa supón tamén un alcume: *Abondanha*.
- Anna Ferrari relaciona o fragmento co verbo *abondar* e propón editar: *mais sei eu ca [a]bondanha*.
- Tavani propuxo a lectura: *mais sei eu ca bou d'anha* que posteriormente modificou en: *mais sei eu ca bode d'anha*.
- Louise O. Vasvari (1999, p. 462) interpreta o texto como un *gap* carnavalesco no que “en un alarde de falicismo patriótico, propón Juan Rodríguez que su “medida de España” supera a las de Lombardía y de Alemania, y hasta a la de Abondaña, personificación carnavalesca de la plenitud fálica”.

¹⁴ Pode verse un percorrido máis demorado polas varias propostas en Arias Freixedo 2016a.

- Juan Paredes (2010 [2001]), editor da poesía profana de Afonso X, leu: *mui mais sei eu: cab'ou danha*.
- Elsa Gonçalves (2013, p. 23), volvendo sobre as lecturas de Michaëlis e de Lapa, concorda co argumento sintáctico da filóloga alemá e defende que

Na verdade, a presenza do sintagma comparativo *mais ... ca* denuncia claramente a existencia de una comparación e, se o comparado é o suxeito que fala, representado polo pronome pessoal *eu*, parece lóxico ter no comparante un nome de persoa real ou ficticia cuxa 'saboría' seja comparável com a de Joan Rodriguez.

Considera que, “admitindo um banalíssimo erro de cópia (-o- por -e)”, é possível lermos *ca Bendanha*, sendo este un antropónimo que si está documentado.

- Os editores do *Projeto Littera* recoñecen a dificultade de establecer a primeira lectura e prudentemente optan por “manter uma leitura muito próxima dos mss.”. Editan *ca boudanha* e cren que nun “segundo nivel [...] haverá um equívoco com ‘bodanha’, porca pequena. O sentido ‘inocente’ já é mais difícil de fixar. É possível que boudanha seja a actual ‘bedanha’ (gal.) ou ‘bedama’ (port.), que designa um instrumento de furar madeira”.

Pola nosa parte, como xa argumentamos noutro traballo (Arias Freixedo 2016a), consideramos que teñen razón os editores que ven no verso unha estrutura comparativa e que pensan por tanto que a materia paleográfica de BV esconde un nome de persoa, no caso un alcume.

A boudaña (*Bryonia dioica*) é unha planta da que o Padre Sarmiento di que ten “hoja de parra y un horroroso nabo”, polo que consideramos que nun contexto de alarde de medidas a interpretación hai que vinculala dalgún xeito ao nabo desta planta. O verso é a conclusión de toda a argumentación anterior e nel Joan Rodriguez afirma categoricamente que, se ben se pode dicir que en cuestión de ‘nabos’ o da boudaña é digno de mención, el pode emitir a súa opinión porque fala con coñecemento de causa, quer porque é un bo profesional da construción, quer porque fala da *midida* da súa propia ‘madeira’.¹⁵

15 Elsa Gonçalves (2013) defende, con argumentos bastante sólidos, a suxestiva posibilidade dunha ‘dupla hequivocatio’ en toda a cantiga, de xeito que por tras do primeiro sentido figurado do termo madeira como ‘membro viril’, se escondería un segundo sentido velado de ‘consolador’.

Mais para nós é moi plausíbel que nesta palabra final, *boudanha*, xunto co nome da planta conflúa efectivamente o alcume dun personaxe do que non nos chegaron datos documentais certos, mais que sería coñecido polo círculo en que se compuxeron e se interpretaban estas cantigas.

De feito, a documentación medieval dos mosteiros de Caaveiro, Oseira e Ribas de Sil corrobora o uso desta palabra, grafada coas formas *Boudania* e *Boudana*, como apelativo de varios personaxes que interveñen nalgúns instrumentos de troco, de avinza ou de compravenda, datados nos séculos XIII e XIV. Así, nun documento de Caaveiro de 1234 encontramos un *Nuno Fernandi, dicto Boudania* e noutro sen datar un *Fernando Nuniz, dicto Boudania*, talvez fillo do anterior, que corroboran o uso do termo como alcume familiar.

Noutra famosa cantiga tamén da autoría de don Afonso X (UC 491 = Tav. 18,4; B 493, V 76) encontramos un *locus criticus* para o que tradicionalmente os editores só formulaban leccións conxecturais até que, recentemente, foi resolto e argumentado no marco do proxecto editorial *Universo Cantigas*.¹⁶

A materia paleográfica que envían os manuscritos é a seguinte:

B

Ao dayã de calez euachei
liures quelhi leuariã da be(r)ger

V

Ao dayã de calez eu aচেy
li ures que lhi leuauã da beger

As solucións propostas para a parte final do verso foron as seguintes:

Lapa (1965), propuxo a conxectura *d'aloguer*, que sería adoptada en antoloxías posteriores e tamén por Lopes (2002); Paredes (2010 [2001]) propón o verbo *benzer*: *da benzer*; *Littera* si intuía no fragmento a posíbel presenza dun nome, e edita *de Berger*, recuperando o <r> que está cancelado polo propio copista na versión de B.

Non hai dúbida de que a lección correcta está presente nos dous manuscritos: *Beger*, topónimo que coas formas *Beger* ou *Bejer* aparece citado abundantemente nas fontes históricas medievais. E, máis relevante aínda, o topónimo *Beger* áchase documentado nas *Cantigas de santa María* do propio Afonso X:

¹⁶ De onde resumimos a información aquí achegada.

... e ar pobrou
Badallouz, que reino é
muit'antig', e que tolleu
a mouros Nevl'e Xerez,
Beger, Medina prendeu
e Alcalá d'outra vez ... (CSM Prólogo A, v. 15)¹⁷

Ficaría por resolver o problema do aparente artigo toponímico no elemento <da> que precede a *Beger* en BV. Dado que no período moderno non hai constancia deste artigo, poderíase pensar que se tratase dun lapso de copia <a>/<e> moi frecuente nos apógrafos italianos, en moitas ocasións precedido de <d>: *de* <da> V (UC 817.13), *d'en* <dan> V (UC 886.1), *de* <da> V (UC 993.22), *der* <dar> B (UC 1024.20), V (UC 1219.10), *Todela* <todala> BV (UC 1348.17), *de* <da> V (UC 1593.7) etc. Porén, ao longo do cancionero profano galego-portugués achamos algúns artigos toponímicos moi similares que aconsellan a manutención da lección coincidente dos manuscritos: *mias toucas da Estela, / eu non vos tragerei* (UC 920.9-10); *ben da vila da Graada / trag'eu o our'e o mouro* (UC 1465.11-12).

Máis unha vez, a solución a un paso editado previamente de forma insatisfactoria áchase nun recurso onomástico. O texto crítico da primeira estrofa da cantiga ficaría deste xeito:

Ao daian de Calez eu achei
livros que lhi levavan da Beger,
e o que os tragia preguntei
por eles, e respondeu-m'el: «Senher,
con estes libros que vós veedes (dous) 5
e con os outros que el ten dos sous
fod'el per eles quanto foder quer.

Con moita probabilidade hai tamén un nome xentilicio por tras do conglomeroado *estaturao* B ou *estaturão* V que se localiza no final do primeiro verso da cantiga de Pero da Ponte (UC 1661 = Tav. 120,6; B 1649, V 1183).

O fragmento foi entendido como apelido e editado sistematicamente como *Estaturão*, a pesar de que tal nome non aparece atestado en ningún texto.

17 Edición propia a partir dos manuscritos T e E.

Foi Carlos Callón (2017, II, p. 214) quen interpretou *est'asturão*, nunha lectura que segue fielmente o manuscrito da Vaticana, xa que en B se dá a elisión do <s>. A presenza neste contexto do xentilicio *Esturão* fora xa apuntada anteriormente por Xulio Viejo (1998, pp. 60-61), que atribuíu a forma *Estaturão* a un erro dos copistas, que neste caso acrecentarían unha sílaba no interior. Mais é evidente que a forma *Asturão*, rexistrada abondosamente no *Corpus Galego-Portugués Antigo*, está presente en V precedida do demostrativo *este*.

Nunha cantiga de Estevan da Guarda (UC 1323 = Tav. 30, 26; B 1306, V 911) o problema editorial encóntrase no primeiro verso do refrán.

O texto da primeira estrofa que envían os manuscritos é o seguinte:

B	V
Pois atodos auorzece	Pois atodos auortece
Este iogar auorrido	este ioğr auortido
De tal molher e marido	de tal molher e marido
Que amj razon parece	q̄ amin razon parece
De tger por seu pedzolo	de trager p̄ seu pediolo
O fillo doutro no colo	o fillo doutro no colo.

Lapa conxecturalmente leu *pediolo*, que proviría de ‘pede+ola’ e significaría “panela de esmolos”.

En *Littera*, á falta dunha solución alternativa á de Lapa, optan por seguir a literalidade dos manuscritos, “entendendo o termo (*pedrolo*) no sentido que tem na Galiza, entre os viticultores”. Ou sexa, como o insecto que devora as raíces das videiras. E acrecentan: “o sentido aquí parece ser, no entanto, sobretudo metafórico (fedelho?)”.

Mais considerando que a vítima do escarnio é un cornudo consentido de nome Pero da Arruda, cuxa muller vai de pousada en pousada “por algo”, non é descabelado pensar que o naipelo que el trae no colo como seu sexa en realidade fillo doutro home, ou sexa, que o seu Pedrolo (Pedriño) non sexa lexítimo. No texto faise alusión por dúas veces á axuda que lle fai a muller a Pero da Arruda, axuda que, alén da económica, podería consistir tamén en evitarlle o escarnio social da infertilidade.

A edición correcta para nós (Arias Freixedo 2017) é, pois, esta:

Pois a todos avorrece
este jogar avorrido,
de tal molher é marido
que a min razon parece
de trager, por seu Pedrolo,
o fillo d'outro no colo.

Acabamos de facer referencia á importancia da liñaxe na ideoloxía da elite da sociedade feudal, e iso non podía pasar desapercibido para os trobadores, que reflectiron na súa obra algúns problemas derivados da estrita xerarquía social. Así acontece na cantiga de Fernan Rodriguez de Calheiros (UC 1351 = Tav. 47,32; B 1333, V 940), cuxa rúbrica explicativa é clara: *Ar fez estoutro cantar a un cavaleiro que dizia que era fillo dun ome e fazia-se chamar per seu nome, e depois acharon que era fillo doutren.*

O texto da cantiga delata que o cabaleiro se facía pasar por fillo dun aristócrata cando en realidade era fillo dun infanzón, e alude tamén á grave penalización con que se castigaban este tipo de contravencións:

Vistes o cabaleiro que dizia
que Joan Moniz era? Mentia
ca Joan Joanes o acharon
e tomaron-lhe quanto tragia;
e foi de gran ventura aquel día,
que escapou que o non enforcaron.

CONCLUSIÓNS

O percurso que fixemos sobre a presenza e funcionalidade da onomástica no corpus profano galego-portugués non foi exhaustivo, pois o espazo non o permitía, mais si pensamos que é suficiente para constatar a importancia que os nomes propios teñen nesta poesía. Vimos como a poética trobadoresca explota por diferentes vías o recurso aos nomes. Vimos mesmo como a competencia para explicar un nome é aducida como proba de ouro do dominio da arte de trobar e como algúns dos textos máis enigmáticos se basean precisamente na interpretación dos nomes.

Por outro lado constatamos a dificultade que representa para a edición da poesía medieval a presenza de elementos onomásticos, sobre todo cando a textualidade dos códices relatores está distorsionada por erros gráficos, segmentación irregular de vocábulos, uso de abreviaturas etc.

Se nalgúns casos o elemento onomástico foi a cifra empregada polos trobadores, é tamén a chave única que abre algúns dos problemas editoriais máis opacos da nosa poesía trobadoresca profana.

En todo caso, tamén no hábil e variado uso dos recursos que a onomástica pon á súa disposición os trobadores mostran a súa formación retórica e poética, e en definitiva, o seu dominio da arte de trobar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias Freixedo, Xosé Bieito (1993). *Antoloxía da poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Positivas.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (2012). A Crexent'en sua mua baia. *Locus Criticus*. 14. Dispoñíbel en <http://locuscriticus.webs.uvigo.es/?p=458>
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (2016a). Arredor de *boudanha*: unha nova proposta de edición e interpretación da cantiga *Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira* (B 481, V 64), de Afonso X. *Verba*. 43, 421-429.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (2016b). Joan Airas de Santiago. *Don Pero Nunez era en...* *Locus Criticus*. 16. Dispoñíbel en <http://locuscriticus.webs.uvigo.es/?cat=1>
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (2017). *Per arte de foder. Cantigas de escarnio de temática sexual*. Berlín: Frank & Timme.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (2020). *Trobar mal, malas cantigas, dizer mal, jugar de palabra*. Reflexións sobre a (errada) identificación das cantigas de escarnio e mal dizer co concepto 'jugar de palabra' do Título IX da Partida II. *ArGaMed*. 2. 11-36.
- Barberini, Fabio (2020). Pero da Ponte e l'Infante D. Manuel (B 1655/V 1189). *Cultura Neolatina*. LXXX (1-2), 75-115.
- Beltran, Vicenç (2000). Esteban Fernández de Castro y Fernán Díaz Escalho. *Madrygal*. 3, 13-19.

- Callón, Carlos (2017). *As relacións sexoaffectivas intermasculinas e interfemininas no trobadorismo galego*. Tese de doutoramento. Universidade da Coruña. Disponível em <http://hdl.handle.net/2183/19445>
- Correia, Ângela (1996). O Outro Nome da Ama. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho. *Colóquio/Letras*. 142, 55-64.
- Correia, Ângela (2012). Ser letrado e trovador. *eHumanista*. 22, 27-48. Disponível em https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/2%20Correia.pdf
- Correia, Ângela (2016). *Ama. A Importância de um Nome no Conhecimento sobre os Trovadores Medievais Galego-Portugueses*. Lisboa: Bibliotónica Portuguesa. Disponível em <https://bibliotronicaportuguesa.pt/livro/ama-a-importancia-de-um-nome-no-conhecimento-sobre-os-trovadores-galego-portugueses-angela-correia/>
- Correia, Ângela (2021). *O outro nome de «Don Estevan». Oito sátiras trovadorescas relacionadas com Sancho II de Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Ferrari, Anna (2005a). Il comico onomastico (onomastica ‘escarninha’) nella lirica galego-portoghese. En: S. Cirillo, ed. *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche = Scritti in onore di Walter Pedullà*. Roma: Donzelli, vol. II, 13-36.
- Ferrari, Anna (2005b). Spécificité de la lyrique galégo-portugaise dans le contexte roman. Conferencia pronunciada na Sorbonne, recollida en Ferrari 2005a [citado por Gonçalves (2013, p. 22)].
- Gonçalves, Elsa (2013). Sintaxe e interpretatio: Afonso X, Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira. *Cultura Neolatina*. LXXIII (1-2), 13-24.
- González, Déborah (2007). A onomástica persoal na lírica galego-portuguesa. En Ana Isabel Boullón Agrelo, ed. *Na nosa lingoage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 579-602.
- Gutiérrez, Santiago e Lorenzo, Pilar (2001). *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1995 [1965]). *Cantigas d’Escarnho e de Maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. Lisboa: Edições João Sá da Costa [reed. da segunda edición de 1970, Vigo: Galaxia].

- Littera = Lopes, Graça Videira, ed. coord. (2016). *Cantigas medievais galego-portuguesas. Corpus integral profano*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Lopes, Graça Videira (2002). *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa.
- López Ferreiro, Antonio (1895). *Fueros municipales de Santiago y su tierra*. Santiago de Compostela: Imp. del Seminario.
- López Ferreiro, Antonio (1901). *Colección diplomática de Galicia Histórica*. Santiago de Compostela: Tipografía Galaica.
- Losada, E., Castro, José e Niño, Henrique (1992). *Nomenclatura vernácula da flora vascular galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (2004 [1896-1905]). *Glossas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Ed. de Yara Frateschi Vieira, José Luís Rodríguez, M. Isabel Morán Cabanas e José António Souto Cabo.
- Oliveira, António R. de (1994). *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- Paredes, Juan (2010 [2001]). *El cancionero profano de Alfonso X, el Sabio. Verba*. Anexo 66. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. [Primeira edición en L'Aquila: Japadre Editore].
- Pereira, António (2003). Génese e actualidade da antroponímia nas «cantigas d'Escarnho e Mal Dizer». En: Brian F. Head, ed. *História da Língua e História da Gramática. Actas do Encontro*, Braga: Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 359-365.
- Piel, Joseph M. e Kremer, Dieter (1976). *Hispano-gotisches Namenbuch*. Heidelberg: Carl Winter.
- Rodríguez, José Luis (1980). *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio. Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Anexo 12. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Romaní Martínez, Miguel (1989-1993). *La colección diplomática de Santa María de Oseira (1025-1310)*. 3 vols. Santiago de Compostela: Tórculo Edicións.
- Ron Fernández, Xabier (2016a). “Documentario nomina tropatorum” (I). Unha nova hipótese sobre o trobador Johan Nunez Camanez e sobre o apelido de Martin Codax. En: Esther Corral, Elvira Fidalgo e Pilar Lorenzo, coords. *Cantares de amigos: estudos en homenaxe a Mercedes Brea*

- López. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 769-778.
- Ron Fernández, Xabier (2016b). *A fenomenoloxía do don na lírica románica das primeiras xeracións*. Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela.
- Ron Fernández, Xabier (2018). Martin Codax: o nome. A onomástica na lírica trobadoresca. En: Alexandre Rodríguez Guerra e Xosé Bieito Arias Freixedo, eds. *The Vindel Parchment and Martin Codax. The Golden Age of Medieval Galician Poetry*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company, 221-238.
- Salvadó i Montoriol, Joan (2012). *El monestir benedictí de Sant Benet de Bages. Fons documental: identificació, edició i estudi. Segles X-XI*. Tese de doutoramento. Universitat de Lleida.
- Sarmiento, Martín (1986). *Catálogo de Voces Vulgares y en especial de Voces Gallegas de Diferentes Vegetables*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Edición e estudo de J. L. Pensado.
- Tavani, Giuseppe (1997). Para uma leitura da cantiga de maldizer de Afonso X 'Joan Rodriguiz foy osmar a Balteira' (RM 18,21, B 481, V 64). En: Ana Maria Brito *et alii*, eds. *Sentido que a vida faz: estudos para Óscar Lopes*. Lisboa: Campo de Letras, 493-396.
- Tavani, Giuseppe (2016). Ancora su *abondanha. Un problema ecdotico nella lirica profana di Alfonso X. *Verba*. 43, 415-420.
- Vasvari, Louise O. (1999). 'La madeira certa... A medida d'Espanha' de Alfonso X: un gap carnavalesco. En: Santiago Fortuño Llorens e Tomás Martínez Romero, eds. *Actes de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, vol. III, 459-469.
- Ventura, Joaquim (1993). Toponimia nas cantigas de sátira obscena do cancionero medieval galego-portugués. En: Juan S. Paredes Núñez, ed. *Actas del V congreso de la AHLM*, IV. Granada: Universidad de Granada, 475-490.
- Viejo Fernández, Xulio (1998). Delles referencias asturianas na lliteratura medieval peninsular. *Lletres Asturianas*. 68, 57-80.

Recursos

CODOLGA = *Corpus Documentale Latinum Gallaeciae*. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Disponible en <http://corpus.cirp.es/codolga/>

Projeto Littera = Lopes, Graça Videira e Ferreira, Manuel P. (2011-). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponible en <http://cantigas.fcsh.unl.pt>

UC = Ferreiro, Manuel (dir.) (2018-). *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. A Coruña: Universidade da Coruña. Disponible en <http://universocantigas.gal>