



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



2/1 - 2018

DIREZIONE

Roberta Manetti (Università di Firenze), Letizia Vezzosi (Università di Firenze)  
Saverio Lomartire (Università del Piemonte Orientale), Gerardo Larghi

COMITATO SCIENTIFICO

Mariña Arbor Aldea (Universidad de Santiago de Compostela)  
Martin Aurell (Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation  
Médiévale)  
Alessandro Barbero (Università del Piemonte Orientale)  
Luca Bianchi (Università di Milano)  
Massimo Bonafin (Università di Macerata)  
Furio Brugnolo (Università di Padova)  
Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari, Venezia)  
Anna Maria Compagna (Università di Napoli Federico II)  
Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale)  
Marcello Garzaniti (Università di Firenze)  
Saverio Guida (Università di Messina)  
Wolfgang Haubrichs (Universität Saarland)  
Marcin Krygier (Adam Mickiewicz University in Poznań, Polonia)  
Pär Larson (ricercatore CNR)  
Roger Lass (Cape Town University and Edinburgh University)  
Chiara Piccinini (Université Bordeaux-Montaigne)  
Wilhelm Pötters (Universität Würzburg und Köln)  
Hans Sauer (Wyzsza Szkola Zarzadzania Marketingowego I Jezykow Obcych W  
Katowicach - Universität München)  
David Scott-Macnab (University of Johannesburg, SA)  
Elisabetta Torselli (Conservatorio di Parma)  
Paola Ventrone (Università Cattolica del Sacro Cuore)  
Andrea Zorzi (Università di Firenze)

REDAZIONE

Silvio Melani, Silvia Pieroni, Chiara Semplicini

Medioevo Europeo is an International Peer-Reviewed Journal

ISSN 2532-6856

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali  
Via Santa Reparata, 93 - 50129 Firenze  
redazione@medioevoeuropeo-uniupo.com

Libreria Editrice Alfani SNC, Via Degli Alfani 84/R, 50121 Firenze

progetto grafico realizzato da Gabriele Albertini  
impaginazione Luciano Zella

## INDICE

Lucia Lazzerini, <i>Il Libro de Alexandre: ipotesi, restauri e comparazioni romanze</i>	5
Roberta Manetti, <i>Da Nord-Est a Sud-Ovest e ritorno: Jean Renart, Joufroi de Poitiers e i due grandi romanzi occitani (Jaufre e Flamenca)</i>	33
Marcello Meli, <i>Esistenza e omicidio nella cosmogonia norrena</i>	73
Carmen de Santiago Gómez, <i>La muerte por amor en Johan Soarez Somesso: discusión del tópico en los primeros trovadores gallego-portugueses</i>	83
Letizia Vezzosi, <i>Poema in rima: un'elegia molto particolare</i>	101



## La muerte por amor en Johan Soares Somesso: discusión del tópico en los primeros trovadores gallego-portugueses<sup>1</sup>

ABSTRACT: La aportación se centra en la producción de Johan Soares Somesso – notable representante de las primeras generaciones de la lírica gallego-portuguesa – para poner de manifiesto que ya en los albores del movimiento trovadoresco peninsular hubo autores que cuestionaron algunos de los tópicos más productivos de la *cantiga de amor* para participar en un innovador juego (meta)literario. En concreto, la contribución abordará la polémica que suscitó la consideración de la muerte por amor como único remedio a la *coita* del amante. Asimismo, el estudio atenderá tanto a la producción de los autores que se integran en la misma generación que Somesso como a la de aquellos que lo han precedido para dilucidar si la composición de sus textos se inserta en una dialéctica literaria que surgió en unas coordenadas concretas en el seno de la tradición trovadoresca del occidente ibérico.

ABSTRACT: This paper focuses on the production of Johan Soares Somesso – a main representative of the first generations of the Galician-Portuguese lyrical poetry – to show that some authors question some of the most common topics of the *cantiga de amor* and thus participate in an innovative (meta)literary poetic game at the very beginning of the troubadour peninsular movement. Particularly, this study approaches the controversy that caused the treatment of the “death for love” as the only remedy for the lover’s *coita*. Likewise, the analysis considers both the production of the authors that are integrated in the same generation as Somesso and those who have preceded him in order to elucidate whether the composition of his poems is inserted in a literary dialectic that arose within the Iberian troubadour tradition.

PALABRAS CLAVE: Lírica galego-portuguesa, *Cantigas de amor*, *Coita*, Muerte por amor, Polémica literaria

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyrical poetry, *Cantigas de amor*, *Coita*, Death for love, Lyrical controversy

---

<sup>1</sup> Esta contribución deriva de las investigaciones realizadas en el seno del Proyecto *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el FEDER.

## 1. Introducción

La recepción y el estudio de la lírica gallego-portuguesa se han visto, a menudo, condicionados por una serie de valoraciones y prejuicios estéticos que limitaron la visión de la misma y que, en consecuencia, afectaron al análisis del corpus transmitido por los *cancioneiros*. En concreto, las *cantigas de amor* han sido comparadas en exceso con la producción de los trovadores provenzales, lo que ha determinado que se haya insistido en su temática *autoreferenziale* (Formisano 1990: 44), su monotonía estilística o su poca variedad métrica (Beltran 1995: 76). Como ya puso de manifiesto Giuseppe Tavani, las condiciones políticas, sociales e ideológicas en las que se desarrolló el canto cortés en la zona occidental de la Península Ibérica difieren en gran medida de las occitanas, por lo que cada tradición debe ser valorada en el marco de sus coordenadas de producción para que broten sus verdaderas características intrínsecas.<sup>2</sup> De hecho, como ya ha demostrado en muchas ocasiones la crítica especializada, el análisis puntual de los cancioneros de autor muestra que, con frecuencia, los trovadores confirieron matices diversos a sus composiciones tanto en el plano formal como conceptual.

Nada más arraigado en la poética amorosa de los gallego-portugueses que la *coita* del amante, la cual, en la mayoría de las ocasiones, se asocia a la célebre metáfora de la muerte por amor. Precisamente, es el carácter reiterativo de ambos tópicos el que se presta a reelaboraciones (e, incluso, parodias), que, a la vez que se entrelazan con los materiales heredados, los reprocessan, no para introducir una ruptura en el sistema, sino para insertar en el mismo una variación respecto a las pautas fijadas en la tradición.<sup>3</sup>

Aunque la *coita* – lema distintivo de los trovadores peninsulares – aparece en todos los estudios de lírica gallego-portuguesa por el carácter “marcado” y reiterativo que ofrece en dicha tradición, lo cierto es que todavía falta un trabajo específico que recoja las variantes (o modulaciones) que el tema ofrece a nivel sincrónico y diacrónico en la lírica gallego-portuguesa. La aportación que aquí se presenta pretende colmar parcialmente ese

---

<sup>2</sup> La invariabilidad que ofrece la poesía profana gallego-portuguesa dependió, por una parte, de los primeros trovadores, quienes debieron hacer una selección de principios estéticos de la poética occitana para adaptarlos a su horizonte de creación, y, por otra, de los receptores, un público restringido al ambiente cortés que elevaría los parámetros de la *cantiga de amor* al rango de ideal literario. Tavani añade como factor determinante a la hora de encarar el tratamiento de la uniformidad estética gallego-portuguesa el análisis de la tradición manuscrita, pues el trabajo primitivo de compilación de los textos, junto con las deturpaciones inevitables que el paso del tiempo lleva consigo, supusieron, sin duda, una importante criba, tanto cualitativa como cuantitativa, en la pervivencia del corpus (Tavani 1986: 96-100).

<sup>3</sup> En ocasiones, hubo voluntades que, por no alinearse de manera estricta con la ética cortés, suscitaban las críticas de otros trovadores con una finalidad lúdica, que enriqueció las perspectivas del canto. A este propósito, resulta paradigmático, por ejemplo, el caso de Roi Queimado frente a la muerte por amor y el *maldizer* que le dirige el castellano Pero Garcia Burgalés (Lorenzo Gradín–Marcenaro 2010), o la célebre “cantiga da ama” de Johan Soares Coelho (Correia 2016).

vacío académico, destacando la posición poco común que un número restringido de trovadores tomaron ante los clichés de la *coita* y de la muerte por amor, ya desde las etapas más tempranas de la tradición gallego-portuguesa.<sup>4</sup>

## 2. (Re)elaboraciones del *topos*

La *coita* del amante es, sin duda, el elemento conceptual predominante en las *cantigas de amor*, de ahí que haya sido considerado uno de los campos semánticos principales del género por Tavani.<sup>5</sup> Aunque este motivo tiene sus antecedentes más próximos en la lírica provenzal, la primera expresión escrita del dolor provocado por el amor se remonta a los orígenes de la literatura europea.<sup>6</sup> El peso (y el prestigio) de este legado secular, que dejó su huella en todas las tradiciones líricas, constituyó el eje fundamental del canto por amor en los gallego-portugueses. La inevitable asociación del proceso de enamoramiento al dolor, motivado, en la mayor parte de las ocasiones, por la indiferencia de la *senhor* y la negación del *ben* a su vasallo, se salda casi siempre con la expresión o el deseo de la muerte. Si bien este recorrido suele concluir con un desenlace fatal, no todos los trovadores presentan la misma posición frente al desconuelo del servicio amoroso.<sup>7</sup> Unos temen un destino que se les presenta como marcado – *Pois naci, nunca vi Amor* (Pedr'Amigo de Sevilha, *MedDB* 116,14)<sup>8</sup> –; otros envidian a aquellos que, por fin, han abandonado este

---

<sup>4</sup> Se han publicado, sin embargo, estudios que tratan parcialmente el cultivo tradicional del motivo de la muerte por amor en la tradición gallego-portuguesa. Por ejemplo, en el recorrido del *topos* en la lírica española trazado por Fernández Alonso (1971: 23-31, 32-46), la autora repasa las características esenciales del mismo tanto en la tradición occitana como en la que nos ocupa. Por su parte, Vega Vázquez (2009: 723-725) dedica algunas páginas a este tema en su estudio sobre la sintomatología amorosa masculina. En cuanto al distanciamiento paródico de algunos trovadores frente al tópico, véase, fundamentalmente, Lorenzo Gradín (2013).

<sup>5</sup> «Desde o punto de vista do contido, o xénero *cantiga d' amor* resulta da xustaposición e / ou da intersección dun preámbulo – que mesmo pode faltar – e de catro campos sémicos ligados entre si e ó mesmo tempo susceptibles de proxeccións sintagmáticas libremente moduladas en amplitude, ademais de desenvolvementos sexa parcialmente autónomos sexa máis estreitamente complementarios» (Tavani 1986: 107). Los campos sémicos referidos se corresponden con el «elogio de la *senhor*», «la expresión del amor por parte del trovador», «la indiferencia de la dama» y el «dolor de amor» o «*coita*» – que se puede manifestar mediante síntomas diversos, pero que, como se sabe, suele derivar en locura o muerte (Tavani 1986: 109-134).

<sup>6</sup> En concreto, el motivo aparece por primera vez en la obra de Sapho. Sobre la expresión del dolor y sus manifestaciones sintomáticas en la literatura antigua y medieval, véase el estudio de Ciavolella (1976).

<sup>7</sup> No nos referimos en este caso a la exaltación del *joi* frente a la *coita* y la muerte. Para este aspecto, véase Fidalgo (2016).

<sup>8</sup> La edición de los textos ha sido consultada en la base de datos online *MedDB. Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.4. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <<http://www.cirp.gal/meddb>>. Salvo que se explicita lo contrario, todos los textos citados a lo largo del trabajo serán tomados de las ediciones de referencia utilizadas en dicha página web.

mundo – *Senhor fremosa, grand' enveja ei* (Vasco Fernández Praga de Sandim, *MedDB* 151,25) –; los hay que lo desean y algunos incluso encuentran la felicidad en ello, como así lo expresa, por ejemplo, Johan Lobeira en una curiosa composición en la que afirma la disconformidad de la dama ante la inminente muerte del trovador, pero no por tristeza, sino porque todo aquello que a él le complace a ella le desagrada:

Se soubess'ora mha senhor  
 que muyt'a mi praz d'eu morrer      (*MedDB* 71,5, vv. 1-2)  
 (...)
   
 pesar-lh'ia mays d'outra ren  
 d'eu morrer, poy s a mi praz en.      (*MedDB* 71,5, vv. 6-7)

Hay poetas que se asombran por no haber fallecido ya ante la intensidad de su dolor, que incluso, asumen que su situación es una muerte en vida, pero, en general, la mayoría ansían la muerte como alivio a la insoportable situación que sufren.

Como en todas las tradiciones líricas medievales (*in primis* la occitana, en la que ya Guilhem de Peitieu incluye la muerte amorosa en su *Farai un vers de dreit nien* con cierto distanciamiento “irónico” (Meneghetti 2013), la hipérbole de la muerte por amor está presente desde los inicios de la lírica gallego-portuguesa (tal y como hoy la conocemos) hasta las postrimerías de la “escuela”, llegando a ser uno de los motivos más repetidos «ata o punto de que deixou de ser sentido coma unha hipérbole da dor, unha curiosa lexicalización converteu *morrer* en sinónimo de *amar*» (Beltran 1995: 49). No obstante, como se verá a continuación, el motivo ya fue abordado desde ángulos singulares por algunos autores que los cancioneros (y las fuentes documentales) permiten incluir en las primeras generaciones.<sup>9</sup> De este modo, frente al postulado estético mayoritario de la solicitud de la muerte, encontramos textos en los que se reflexiona sobre el auxilio que se busca en el abandono de la vida y que concluyen que este no será tal, pues dejar este mundo supone renunciar al *ben* que tanto se ansía. Estas *cantigas* desvelan, por tanto, que el amor y el sufrimiento inherente al mismo no abandonarán al poeta a pesar de haber perecido.

Para ejemplificar este particular, hemos centrado nuestra atención en la producción de uno de los primeros trovadores recogidos en los testimonios manuscritos:<sup>10</sup> Johan Soares Somesso. Los especialistas que últimamente se han ocupado de su biografía concuerdan en que estuvo activo en la primera mitad del siglo XIII, aproximadamente entre ca. 1220-1250 (Oliveira 1994: 372-373; Souto Cabo 2012: 140-163; Monteagudo 2013; Monteagudo 2014). Este dato concuerda con la posición que sus *cantigas* ofrecen en los

<sup>9</sup> Sobre las primeras generaciones de trovadores gallego-portugueses, véanse, fundamentalmente, los estudios de Oliveira (2001: 65-78, 157 y 175-176); Miranda (2004); Monteagudo (2008: 341-346) y Souto Cabo (2012).

<sup>10</sup> Recuérdese el carácter acéfalo de *A* o la falta de textos que afecta a los folios iniciales de *B* respecto a la lista proporcionada por la *Tavola Colocciana* (Gonçalves 1976: 387-448).

manuscritos,<sup>11</sup> por lo que se puede afirmar que Somesso es uno de los autores del denominado «periodo de implantación» de la lírica gallego-portuguesa (Oliveira 2001:176-178).

De las veinticinco composiciones que el *Cancioneiro da Ajuda* y el *Cancioneiro de la Biblioteca Nacional de Lisboa* transmiten para el autor solo una es de *escarnio* (el resto son todas *cantigas de amor*), y esta resulta imprescindible para trazar las coordenadas espacio-temporales en las que compuso el poeta. Los manuscritos han legado para Somesso un cancionero amoroso muy variado, pues, en ocasiones, desarrolla en sus textos los motivos tradicionales y, en otras, escapa de los mismos para recorrer vías poco tanteadas por sus predecesores y contemporáneos. Así, el trovador cultiva la tradicional muerte por amor (*Ay eu coitad'! en que coita mortal*, MedDB 78,2); el secreto amoroso (*Ja foi sazón que eu cuidei*, MedDB 78,8); el pavor que causa la visión de la dama (*Quand' eu estou sen mia senhor*, MedDB 78,19), o la solicitud de su perdón para poder vivir junto a ella (*Ben-no faria, se nembrar*, MedDB 78,3). Pero, además, Somesso combina estos temas usuales con otros que confieren peculiares señas de identidad a su producción. Buena prueba de ello son los siguientes hechos: desarrolla el motivo de la *chanson de change* en dos composiciones (*Punhei eu muit' en me guardar*, MedDB 78,18 y la controvertida *Ûa doncela quig' eu gran ben*, MedDB 78,25) (Bertolucci 1993; Miranda 2011); emplea el motivo de la *mala cansó* en otras dos (*Agora m' ei eu a partir*, MedDB 78,1 y *De quant' eu sempre desejei*, MedDB 78,6), en las que integra a otro vasallo como personaje de las piezas; compone un cantar en el que implora a la *senhor* que finja sus sentimientos y le mienta para poder soportar la vida (*Senhor fremosa, fui buscar*, MedDB 78,24), y, por último, cabe resaltar que detalla una serie de consejos dirigidos a los enamorados en una especie de *ensenhamen* que se configura como un “arte de amar” (*Quen boa dona gram ben quer*, MedDB 78,20). Además, desde el punto de vista métrico, su cancionero presenta esquemas poco cultivados e, incluso, la presencia de un *unicum* (*Con vosso medo, mia senhor*, MedDB 78,5). De este modo, Somesso conjuga en su producción poética el conocido binomio tradición e innovación en una etapa de la lírica gallego-portuguesa que, en función de los datos que obran en nuestro poder, sentará las bases para las próximas generaciones.

Al contemplar, pues, la diversidad temática que preside los textos amorosos del poeta no extraña que tres de sus *cantigas* destaquen en el corpus conservado por conceder un nuevo tratamiento al *topos* de la muerte por amor. Estas son *Desejand' eu vós, mia sen-*

---

<sup>11</sup> Su producción ha sido transmitida en el *Cancioneiro da Ajuda* (A14 - A30) entre dos lagunas, que originan que sus *cantigas* aparezcan entre las de Vasco Fernandez Praga de Sandim y Pai Soarez de Taveiros. En la sección de *amor* del *Cancioneiro de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B104 - B128), sus textos surgen tras la producción del propio Sandim y antes de la de Nuno Eanes Cerzeo. Véase a este respecto Oliveira (1994: 295-296).

*nor* (Apéndice I), *Muitos dizem que perderán* (Apéndice II) y *Non tenn' eu que coitados son* (Apéndice III).<sup>12</sup> Los textos citados constituyen un tríptico en el que se plantea que la muerte carece de sentido si la *senhor* no otorga el *ben*, ya que el dolor permanecerá más allá de la vida.

En la primera de las *cantigas* mencionadas, el autor declara que el deseo insatisfecho lo llevará inevitablemente a la muerte, y que esta – como bien se extrae de la lectura de la *cobla* inicial – no lo librá de su sufrimiento, ya que solo la concesión del *ben* podría aliviar su aflicción:

Desejand' eu vós, mia sennor,  
 seguramente morrerei,  
 e do que end' estou peor  
 e dũa ren que vos direi:  
 que sei, de pran, que, pois morrer,  
 averei gran coit' a sofrer  
 por vós, como mi agora ei. (Apéndice I, vv. 1-7)

El trovador, dirigiéndose directamente a la dama, insiste en las estrofas que siguen en la angustia que supone saber que nada (ni siquiera el poder tener todas las cosas que creó Dios) aliviará su dolor, y cierra la *cantiga* declarando que, a pesar del pavor, la proximidad de su partida le permite, por fin, romper el silencio y declarar el amor a aquella que es fuente de sufrimiento.

A lo largo del texto, Somesso enfatiza sus sentimientos aludiendo a ciertos conceptos clave que coloca minuciosamente en rima, y focaliza aún más la atención sobre ellos al engazarlos mediante la rima derivada. Así, el núcleo argumental de la *cantiga*, la muerte por amor, se ve reforzado con la pareja *morrerei-morrer* (vv. 2 y 5), de la misma manera que sucede con la *confessio amoris* a través de *direi-dizer*, vv. 4 y 26. Asimismo, utiliza el mencionado recurso retórico con el verbo *aver*, combinado con los sustantivos *coita* y *ben*, un juego que le permite explotar aún más el efecto que produce el contraste entre ambos vocablos (*averei gran coit' a sofrer / por vós, como mi agora ei*, vv. 6 y 7; *ja sempr' eu gran coit' averei*, v. 9, *pois vosso ben non poss' aver*, v. 13). El autor vuelve a recurrir al *polyptoton* en los versos 10-15 (*for-son*) y 12-14-19, en los que el lema *perder* se vincula a la *coita* (*perder-perderei-perder*), sustantivo que, salvo en la estrofa final, se repite en las otras *coblas* que configuran la *cantiga* (vv. 6, 9 y 18). A excepción de este último grupo de verbos, se puede observar un manejo elocuente del orden de los tiempos empleados en esta compleja elaboración retórica, toda vez que el primero de los elementos de cada rima derivada es constituido por un futuro y el segundo por un presente, con

<sup>12</sup> En el apéndice que sigue a este trabajo se ofrece al lector la edición crítica y la traducción al castellano de las tres composiciones.

lo que el trovador refuerza su idea de que la inminencia de su muerte, aunque inevitable, se revela insuficiente para librarse del actual sufrimiento amoroso que ya padece. El alto grado de elaboración retórica del poema encuentra su correspondencia en el plano formal, ya que el autor vehiculó sus contenidos en una *cantiga de mestría* de cuatro *coblas doblas* cuya estructura métrico-rimática (a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8) solo se registra en otras 20 ocasiones en el corpus gallego-portugués.<sup>13</sup>

Si bien esta *cantiga* se enmarca en el canon que rige la ética cortés (aún tejiéndose alrededor de la reelaboración poco común del motivo de la muerte), las dos que siguen se alejan claramente de los paradigmas del género. En ellas no se hace referencia a la *senhor* hasta la tercera *cobla*, pues los protagonistas son el resto de los trovadores que “mueren” en sus versos y con los que el autor se compara para insertar el tópico en una polémica literaria que dinamiza el principal pilar temático de la tradición. En realidad, estos dos textos le sirven a Somesso para declararse el mayor y más sincero de los amantes. Para alcanzar su objetivo, y al igual que se ha visto en el texto anterior, el poeta recoge la hipérbole de la muerte cultivada por sus compañeros de “escuela” y la lleva más allá de los límites poéticos establecidos: no la destruye, sino que la reelabora para ampliar las posibilidades de la realidad literaria.

Ya en la primera estrofa de *Muitos dizen que perderán* se condensa y describe la toma de posición dialéctica del trovador, al aludir a los que optan por la opción contraria (*Muitos-eu*, vv. 1 y 4):

Muitos dizen que perderán  
coita d' amor sol per morrer,  
e, se verdad' é, ben estan,  
mais eu non o posso creer,  
que ome perderá per ren  
coita d' amor, sen aver ben  
da dona que lla faz aver. (Apéndice II, vv. 1-7)

Se percibe, pues, un propósito reprobatorio frente a aquellos que proclaman tener una alternativa al dolor amoroso, la muerte. El poeta considera que no están tan enamorados como él y remata la *cantiga* con dos estrofas en las que se declara como el mayor de los *coitados*. Como ya ocurría en la composición anterior – con la que esta *cantiga* comparte, además, el esquema métrico y la construcción en *coblas doblas* –, Somesso recalca las ideas que fundamentan su canto a través del empleo de figuras de repetición

<sup>13</sup> Cabe subrayar que seis de ellas son de su propia autoría: *Muitos dizen que perderán* (MedDB 78,12), que también se analiza en este estudio, *Agora m'ei eu a partir* (MedDB 78,1), *De quant'eu sempre desejei* (MedDB 78,6), *Ja, m'eu senhor, ouve sazon* (MedDB 78,9), *Muito per dev' a agradecer* (MedDB 78,11), *Punhei eu muit' en me guardar* (MedDB 78,18). Cfr. Tavani (1967: 128, 101: 46).

en las que intervienen voces especialmente expresivas.<sup>14</sup> En este caso, además de la rima derivada presente en los versos 7 y 8 (*aver-an*), destaca la anáfora *coita d'amor* (vv. 2 y 6), *coita* al comienzo de los versos 16 y 24, y la conjunción *como* en el inicio de los versos 18 y 22, que es la que facilita la oposición entre el yo lírico y el resto de los enamorados (*com' eu sofro por mia sennor* y *com'oj' eu viv', e non por al*). Asimismo, intensifica el sentido de su texto a través de la antítesis: *morrer-viver; ben-mal* (*ben estan-ben non estan*, vv. 3 y 10). Su posicionamiento alcanza su culmen en los versos finales del texto, en los que cuestiona la actitud de aquellos que siguen el postulado de la muerte literaria (vv. 25-28).

Completa la serie temática que nos ocupa la *cantiga Non tenn' eu que coitados son*, en la que, además de retomar ideas expuestas en los textos precedentes introduce, con cierta ironía, en el verso final de la primera *cobla* una interrogación retórica en la que cuestiona el autorizado tópico de la muerte:

Non tenn' eu que coitados son  
 d' amor, atal ést' o meu sén,  
 aqueles que non an seu ben  
 e que teen atal razon:  
 que poden sa coita perder,  
 qual deles quer, quando morrer,  
 por que non morre logu' enton?      (Apéndice III, vv. 1-7)

Una vez más la comparación entre los sentimientos del trovador y la de los otros enamorados es empleada por Somesso para erigirse en el mejor y más triste de los amantes. La mención a la *sennor* se retrasa hasta el penúltimo verso de la tercera estrofa, en la que se percibe un cambio de tono en el canto. Este se vuelve más introspectivo y pasa de centrarse en la falsedad de los sentimientos de terceros para anular la validez de la muerte y proclamar la eficacia de la *coita* ante la esperanza de ver a la dama. La última estrofa incide una vez más en la inutilidad de la muerte amorosa, toda vez que solo la *sennor* tiene el poder para curar al trovador. Los tres versos que cierran el texto culminan con una sorprendente petición a Dios, pues se le solicita que provoque en la dama la misma *coita d'amor* que padece el poeta, con el fin de que comprenda la magnitud de su dolor y se apiade de él. El argumento se desarrolla en cuatro *coblas doblas* (a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8) que presentan un esquema más habitual en la tradición lírica gallego-portuguesa que el contemplado en las anteriores composiciones (en 46 *cantigas* más; cfr. Tavani 1967: 233, 161: 255). La organización retórica del texto reposa, sobre todo, en las figuras de la repetición en torno a los núcleos semánticos del texto: *coitados, coita, coita...; morrer, morte...; sofro, sofrer, y sobre la antítesis viver / morrer*.

<sup>14</sup> Para la importancia de la repetición, cfr. Lorenzo Gradín (1994).

### 3. Somesso y la muerte por amor en su contexto

La idea sobre la muerte de amor postulada por Somesso en las *cantigas* comentadas, aunque es novedosa en la tradición lírica del occidente peninsular, ofrece algún precedente en la lírica occitana. Si bien es preciso realizar un análisis exhaustivo al respecto, cabe señalar que (salvando las distancias) la *canço* de Bernart de Ventadorn *Can lo dous temps comensa* presenta en la tornada una idea similar a la expresada por Somesso: el célebre trovador occitano no lamenta su congoja, porque mantiene viva la esperanza de ser correspondido por su dama, a la que advierte en los versos finales de su texto que el dolor de amor sobrevive a la muerte:

Car s' eu mor, domna genta,  
que ja nuza no.us senta,  
mos cors n' aura damnatge  
e m' arma n' er dolenta. (Appel 1915: 287, vv. 45-48)

Conviene destacar que la crítica especializada ha otorgado al trovador provenzal un papel predominante en la adaptación del canon cortés en la tradición gallego-portuguesa (Ferrari 1984: 51). De hecho, se ha insistido mucho en la influencia que ejerció sobre la producción de algunos de los autores de las primeras generaciones y, en concreto, sobre la de Osoiro Anes, en cuya obra son especialmente visibles algunos ecos de esquemas métricos, rimas, artificios poéticos, conceptos e imágenes cultivados por el lemosín (Miranda 2004: 102-122; Marcenaro 2012: 34-37). Osoiro Anes, poeta asociado al «período de implantación» de la lírica gallego-portuguesa (Oliveira 2001: 176-178; Souto Cabo 2012), es considerado uno de los puentes fundamentales entre la lírica occitana y la gallego-portuguesa (Marcenaro 2012: 27), y su obra tuvo repercusión entre los trovadores que le sucedieron, en particular sobre Johan Soarez Somesso.

Fundamentalmente, se han contemplado entre Somesso y Anes correspondencias en el plano temático de sus *cantigas*, pues ambos desarrollan temas poco frecuentes en la tradición a la que pertenecen, como son el cambio de *senhor* –*Sazon é ja de me partir* (MedDB 111,7), *Cuidei eu de meu coração* (MedDB 111,1), *Eu que nova senhor filhei* (MedDB 111,4), *Punhei eu muit' en me guardar* (MedDB 78,18), *Ūa donzela quig' eu mui gran ben* (MedDB 78,25) – y el rigor de la dama frente al enamorado – *Ei eu tan gran medo de mia senhor* (MedDB 111,2), *Eu, que nova senhor filhei* (MedDB 111,4), *Min pres forçadament' amor* (MedDB 111,5), *Muitas vezes en meu cuidar* (MedDB 78,10), *Ja m' eu, senhor, ouve sazon* (MedDB 78,9) – (Miranda-Oliveira 1995: 507; Marcenaro 2012: 39).

Según las últimas identificaciones propuestas por los especialistas para Anes y

Somesso<sup>15</sup> (Souto Cabo 2012: 81-123), estos mantendrían líneas de linaje comunes, así como vínculos con el círculo poético que se construyó alrededor de la corte de los Trava. En cualquier caso, tanto Osoiro Anes como otros trovadores que se encuentran en las mismas coordenadas cronológicas y espaciales que Somesso utilizaron el motivo de la muerte por amor de un modo convencional, lo que podría haber impulsado a este a componer las *cantigas* analizadas en el presente estudio como parte de un juego literario en el que participaría en un ambiente cultural determinado.

Podría ser ese el caso, por ejemplo, de Fernan Garcia Esgaravunha, en cuyos textos *Des oge mais ja sempre eu rogarei* (MedDB 43,3) y *Que grave cousa, sennor, d'endurar* (MedDB 43,13) ruega a Dios que lo libere del dolor causándole la muerte. Además de estar unido familiarmente en diferentes grados tanto a Osoiro Anes como al propio Somesso (Souto Cabo 2012: 161, 178), fue el segundo marido de Urraca Abril de Lumières, la mujer citada por Somesso en su sátira *Ogan' en Muimenta* (MedDB 78,15, *vide supra*). En este *maldizer* se ataca a Abril Perez de Lumières, padre de la protagonista, por concertar su matrimonio en contra de la voluntad de esta. El autor de la pieza se sirve de la voz de un personaje llamado Martin Gil, que resulta ser, precisamente, primo de Somesso y enemigo declarado de Esgaravunha (Oliveira 1994: 340-341). A estos datos históricos se podría añadir el curioso paralelismo que muestran los incipits de las *cantigas* *Punn'ei eu muit'en me quitar* (MedDB 43,10) del propio Esgaravunha, y *Punhei eu muit'en me guardar* (MedDB 78,18) de Somesso, que tratan, además, el motivo de la *chanson de change*. Todas estas circunstancias hacen posible que se plantee la hipótesis de que Johan Soarez Somesso rivalizase de manera particular en sus textos con los planteamientos convencionales del poderoso Sousa. Es posible, asimismo, que su posición se enfrentase a la de autores precedentes o coetáneos que explotaron el tópico y lo revisitaron a su modo, como pueden ser Vasco Fernandez Praga de Sandim – cfr. *Deus, meu senhor, se vos prouguer* (MedDB 151,6), *Por Deus, senhor, e ora que farei* (MedDB 151,17), *Que sen conselho que vos, mia senhor* (MedDB 151,21), *Senhor fremosa, grande enveja ei* (MedDB 151,25) – o Fernan Rodriguez de Calheiros – cfr. *Par Deus, senhor, ora tenh'eu guisado* (MedDB 47,22), *Quando m' agora mandou mia senhor* (MedDB 47,25), *Que cousiment' ora dez mia senhor* (MedDB 47,26).

En el mismo contexto cultural se desarrolló la actividad de Nuno Eanes Cerzeo, cuyos textos expresan, predominantemente, la pena por el amor no correspondido, a la que se asocia, en la mayor parte de los casos, el desenlace fatal (González Martínez 2018: 196 y ss.). El tratamiento que el trovador hace del *topos* que nos ocupa en *Senhor, todos*

<sup>15</sup> Para otras posibles identificaciones de Osoiro Anes, véanse los estudios de Oliveira (1994: 398-399); Miranda (2004: 97-126); Monteagudo (2008).

*m'entenden ja* (MedDB 104,10) se aproxima (sin llegar a ser análogo) al que veíamos en Somesso, pues, en los últimos versos, el “yo” lírico descarta la muerte como salida al desconsuelo, «ya que esta significaría perder definitivamente a su señora, impidiéndole verla y hablar con ella [...]. La muerte se convierte entonces en un temor que amenaza con arrebatarse el único *sabor* del mundo realmente significativo para él» (González Martínez 2018: 137).<sup>16</sup>

Estos son solo algunos ejemplos que sirven para dibujar una tradición lírica que, ya desde los primeros textos conservados, presenta un carácter más policromático de lo que a simple vista pueda parecer. Con todo, el alcance de estas relaciones textuales y contextuales no basta para concluir que las *cantigas* de Somesso fuesen concebidas como réplicas directas a otras, pero, de cualquier modo, a la luz de los resultados obtenidos, se observa que el trovador utiliza como mecanismo poético la estética recibida del “lugar común” para crear sobre él una solución original que supera la repetición de los parámetros tradicionales. Se puede decir que la *coita* y la muerte son utilizadas como cantera para darle “otra salida” a dichos clichés, que, de esta forma, salen fortalecidos al adoptar valores nuevos y ofrecer un contraste respecto a la tradición. Así, la variación de Somesso despunta en todo el corpus por su singularidad, a través de una postura calculada que juega con la reafirmación del tópico al incrustar en su cancionero la hipérbole de la hipérbole. Otra vuelta de tuerca a la autorizada metáfora para integrarse en el discurso de voces que lo rodean de un modo singular y, a la vez, dinámico.

---

<sup>16</sup> El *topos* siguió siendo cultivado con fortuna a lo largo del movimiento trovadoresco, si bien, en su trayectoria posterior, recibió nuevas realizaciones con las que algunos autores pretendieron alejarse de la elaboración tradicional y le otorgaron matices diversos. Además de la ya mencionada polémica de Roi Queimado y Pero Garcia Burgalês (*vide supra*, n. 3), sobresalen a este propósito los casos de Pai Gomez Charinho (ca. 1248-1295) y Johan Baveca (ca. 1235-1265), con dos *cantigas* que mantienen claras relaciones intertextuales y que también están “dirigidas” a otros trovadores. En *Muytos dizem con gram coyta d' amor* (MedDB 114,11), Charinho rechaza la muerte que otros solicitan como una alternativa al sufrimiento, porque, dice, así no podrá seguir sirviendo y viendo a la dama. Por su parte, Baveca en *Muytus dizem que gram coita d' amor* (MedDB 64,18) sostiene que, a diferencia de aquellos autores cuyas penas les provocan un sinfín de preocupaciones, él sólo puede pensar en la belleza de la *senhor* y en la concesión del *ben*. Sobre estos y otros autores que, ya en el «período de expansión» (Oliveira 2001: 178-179), se mostraron escépticos ante el poder de la muerte como liberación del tormento amoroso y revitalizaron el tópico desde diferentes ángulos, véase Fidalgo (2016: 122 y ss).

Apéndice I<sup>17</sup>

Mss. *A* 27, fol. 7r, cols. a-b; *B* 120, fol. 30v, col. b - fol. 31r, col. a.

Desejand' eu vós, mia sennor,  
 seguramente morrerei,  
 e do que end' estou peor  
 é dũa ren que vos direi:  
 5 que sei, de pran, que, pois morrer,  
 averei gran coit' a sofrer  
 por vós, como mi agora ei.

E por én e por voss' amor  
 ja sempr' eu gran coit' averei  
 10 aqui, en quant' eu vivo for,  
 ca, des quand' eu morrer, ben sei  
 que non a ei nunc' a perder,  
 pois vosso ben non poss' aver,  
 ca por al non a perderei.

15 Por quantas outras cousas son  
 que Deus no mundo fez de ben,  
 polas aver eu todas, non  
 perderia coita por én;  
 e podela ia perder,  
 20 mia sennor, sol por vos veer,  
 en tal que a vós prouguess' én.

Ora vos digu' eu a razon  
 de como me de vós aven,  
 ca, Deu-lo sab', á gran sazon  
 25 que desejei máis doutra ren,  
 sennor, de vos esto dizer,  
 pero non o ousei fazer,  
 erg' ora, pois me vou d' aquen.

1. eu] en *B* 2. morrerei] moirerei *B* 5. morrer] moirer *B* 11. morrer] moirer *B* 12. nunc' a perder] nuca *B* 19.  
 perder] bẽ perder *B* 20. sol] *om. B*

I. Deseándoos yo, mi señora, seguramente moriré, y lo que me hace sentir peor por ello es lo que os diré: que sé, con certeza, que, una vez muerto, sufriré gran cuita por vós, al igual que la sufro ahora.

II. Y por eso y por vuestro amor ya siempre tendré aquí gran pena, mientras viva, pues,

<sup>17</sup> Los criterios de edición adoptados para la fijación crítica de los textos son, fundamentalmente, los establecidos por Ferreiro *et alii* (2007). Nos apartamos de ellos en el uso de las grafías *-lh-* y *-nh-* para las consonantes palatales (lateral y nasal, respectivamente).

desde el momento en que yo muera, sé bien que no la perderé nunca, pues no puedo obtener vuestro favor, y no la perderé por ningún otro motivo.

III. Por todas las cosas que Dios hizo bien en el mundo, por tenerlas todas, no dejaría de tener aflicción; y solo podría perderla, mi señora, por veros, si ello os agradase.

IV. Ahora os digo el motivo de lo que me sucede por vós, porque, Dios lo sabe, hace mucho tiempo que deseé deciros esto, mi señora, más que cualquier otra cosa, pero no osé hacerlo hasta ahora, ya que me voy de aquí.

## Apéndice II

Mss. *A* 19, fol. 5r, col. b; *B* 112, fol. 28v, col. b - fol. 29r, col. a.

Muitos dizen que perderán  
coita d' amor sol per morrer,  
e, se verdad' é, ben estan,  
mais eu non o posso creer,  
5 que ome perderá per ren  
coita d' amor, sen aver ben  
da dona que lla faz aver.

E os que esto creud' an,  
Deus!, é que queren máis viver,  
10 pois que d' ali ben non estan  
onde querrian ben prender,  
e sobejo fazen mal sén,  
ou, de pran, Amor non os ten  
en qual coita mi faz sofrer,

15 ca se eles ouvessen tal  
coita qual oj' eu ei d' amor,  
ou sofressen tan muito mal  
com' eu soffro por mia sennor,  
log' averian a querer  
20 mui máis sa morte ca [a]tender  
de viver en tan sen sabor

com' oj' eu viv', e non por al;  
e por esto sofr' a maior  
coita do mund' e maior mal,  
25 porque non são sabedor  
d' aquesto que ouço dizer,  
e esto me faz defender  
de mort', e non doutro pavor.

2. per morrer] por moirer *B* 5. ome] homē *B* 9. e] ou *B* 15. Ca] Ea *A*, ouvessen] euuēssē *B* 16. oj' eu] eu oieu *B* 17. ou] e *B*, sofressen] soffresen *A* 19. averian] aueran *A* 23. sofr' a] soffro a *A* 26. ouço] ouzo *A* 28. non] nē *B*

I. Muchos dicen que se librarán de la pena de amor en cuanto mueran, y, si es verdad, bien les va, pero yo no lo puedo creer, que hombre pierda por nada la cuita de amor sin obtener el bien de la dama que se la provoca.

II. Y los que creen esto, ¡Dios!, es que quieren vivir más, porque no están bien donde querrían tomar la recompensa, y actúan con muy mal criterio, o, ciertamente, Amor no los hace sufrir el dolor que me hace sufrir a mí,

III. porque si ellos tuviesen tal pena como padezco yo, o sufriesen tanto dolor como sufro por mi señora, entonces preferirían su muerte que seguir viviendo de manera tan desdichada

IV. como vivo yo hoy y no por otra cosa; por esto sufro la mayor pena del mundo y el mayor mal, porque no estoy convencido de esto que oigo decir, y esto hace que me proteja de la muerte, y no de otro miedo.

### Apéndice III

Mss. *A* 20, fol. 5r, col. b, fol. 5v, col. a; *B* 113, fol. 29 r, cols. a-b.

Non tenn' eu que coitados son  
 d' amor, atal ést' o meu sén,  
 aqueles que non an seu ben  
 e que teen atal razon:  
 5 que poden sa coita perder,  
 qual deles quer, quando morrer,  
 por que non morre logu' enton?

Mais, de pran, algũa sazon  
 an esses sabor doutra ren  
 10 e queren xe viver por én,  
 ca por al ben tenn' eu que non  
 querrian ja sempre viver  
 por tamanna cuita sofrer  
 qual sofr' eu no meu coraçon.

15 E Deu-lo sabe, con pavor  
 viv' e sofr' esta cuita tal  
 que ei de sofrer pois gran mal,  
 e tenn' aquesto por mellor  
 d' eu sofrer cuita, e veer  
 20 a mia sennor, e atender  
 de poder ir u ela for,

ca non são eu sabedor  
 de per mia morte nen per al  
 perder cuita, se me non val  
 25 a mui fremosa mia sennor;

e Deus, se me quiser valer,  
por mí, poi-la ten en poder,  
farall' aver cuita d' amor.

1. coitados] cuitados *B* 4. e que teen] e hi que ten *B* 6. morrer] morer *B* 7. morre] moire *B* 9. esses] esse *B* 12. querrian] q̄iriā *B* 13. cuita] coita *B* 14. coraçon] coracō *B* 16. sofr' esta] soffro esta *A*, cuita] coita *B* 17. ei] e *B* 18. tenn] tē *B* 19. cuita] cuyda *B* 22. sōo] son *B* 28. cuita] coita *B*

I. Según mi opinión, no creo que sufran tanto por amor aquellos que no obtienen su bien y que mantienen tal juicio: que cualquiera de ellos puede perder su cuita, cuando muera, ¿entonces por qué no muere?

II. Pero, ciertamente, en algún momento ellos obtienen placer por otras cosas y por esto quieren vivir, ya que por otra cosa creo que no querrían vivir siempre y sufrir tal dolor como yo sufro en mi corazón.

III. Y Dios lo sabe, vivo con pavor y sufro esta gran pena, ya que después sufriré gran mal. Y considero mejor sufrir esta pena y ver a mi señora, y esperar a poder ir donde ella esté,

IV. pues no creo que pueda liberarme de mi aflicción ni con mi muerte ni con cualquier otra cosa, si no me auxilia mi hermosa señora; y Dios si Dios me quisiera ayudar, pues la tiene en su poder, le hará sufrir cuita de amor por mí.

Carmen de Santiago Gómez  
Universidade de Santiago de Compostela

#### Bibliografía

- Appel, Carl, 1915, *Bernart von Ventadorn, seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle a. S., Max Niemeyer.
- Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB) [base de datos en liña]. Versión 3.4. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <<http://www.cirp.gal/meddb>>.
- Beltran, Vicenç, 1995, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais.
- Bertolucci, Valeria, 1993, *Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la cantiga "de change"*, en *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- Ciavolella, Massimo, 1976, *La «malattia d'amore» dall' Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni.
- Correia, Ângela, 2016, *Ama. A Importância de um Nome no Conhecimento sobre os Trovadores Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa, Bibliotrónica Portuguesa.
- Fernández Alonso, María del Rosario, 1971, *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*, Madrid, Gredos.
- Ferrari, Anna, 1984, *Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trovadores*, «Boletim de Filologia»

- 29, pp. 35-58.
- Ferreiro, Manuel *et alii*, 2007, *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*, A Coruña, Universidade da Coruña.
- Fidalgo, Elvira, 2016, *La expresión del “joi” en la escuela trobadoresca gallegoportuguesa*, «Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos» 5, pp. 107-141.
- Formisano, Luciano, 1990 (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino.
- Gonçalves, Elsa, 1976, *La tavola colocciana. “Autori Portoghesi”*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 10, pp. 387-449.
- González Martínez, Déborah, 2018, *El arte de trovar de amor. Nuno Eanes Cerzeo y su producción poética*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- Lorenzo Gradín, Pilar, 1994, *Repetitio trobadorica*, en *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, ed. por Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo Gradín, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Xunta de Galicia, pp. 79-105.
- Lorenzo Gradín, Pilar, 2013, “*Irrisio mortis*” en los trovadores gallego-portugueses, en *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales. Actes du colloque international* (Zurich, 9-10 décembre 2010), textes réunis par Johannes Bartuschat et Carmen Cardelle de Hartmann, Firenze, SISMEL, pp. 59-78.
- Lorenzo Gradín, Pilar – Simone Marcenaro, 2010, *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- Marcenaro, Simone, 2012, *Osoiro Anes. Cantigas*, Roma, Carocci.
- Meneghetti, Maria Luisa, 2013, *Guglielmo IX tra palinodia e autoparodia*, en *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales. Actes du colloque international* (Zurich, 9-10 décembre 2010), textes réunis par Johannes Bartuschat et Carmen Cardelle de Hartmann, Firenze, SISMEL, pp. 41-58.
- Miranda, José Carlos Ribeiro, 2004, *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, Edições Guarecer.
- Miranda, José Carlos Ribeiro – António Resende de Oliveira, 1995, *A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas formas e realidades*, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993), ed. por Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, pp. 499-512.
- Monteagudo, Henrique, 2008, *Letras Primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primordios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*, A Coruña, Fundación “Barrié de la Maza”.
- Monteagudo, Henrique, 2013, *A personalidade histórica do trovador Johan Soayrez Somesso*, en *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, ed. por Rosario Álvarez Blanco, Ana Maria Martins, Henrique Monteagudo, Maria Ana Ramos, Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega, pp. 421-452.
- Monteagudo, Henrique, 2014, *A nobreza miñota e a lírica trobadoresca na Galicia da primeira metade do século XIII. A personalidade histórica do trovador Johan Soayrez Somesso. Os trobadores Afonso Soarez Sarraça e Estevan Fayán*, Noia, Toxosoutos.
- Oliveira, António Resende de, 1994, *Depois do espectáculo trobadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri.
- Oliveira, António Resende de, 2001, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Notícias.
- Souto Cabo, Jose Antonio, 2012, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói - Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense.
- Tavani, Giuseppe, 1967, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo.
- Tavani, Giuseppe, 1986, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.

Vega Vázquez, Isabel, 2009, *Sintomatoloxía amorosa masculina na cantiga galego-portuguesa e no cancionero castelán do século XV. A perduración dun tópico*, en *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, ed. por. Jesús Cañas Murillo y Francisco Javier Grande Quejigo, Extremadura, Universidad de Extremadura, pp. 715-725.

[www.medioevoeuropeo-uniupo.com](http://www.medioevoeuropeo-uniupo.com)



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI  
LINGUE, LETTERATURE E  
STUDI INTERCULTURALI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE