

# ACTAS

## II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)

### II

Editado por:

José Manuel Lucía Megías

Paloma Gracia Alonso

Carmen Martín Daza

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

1992

**UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES**

**SERVICIO DE PUBLICACIONES**

**ISBN 84-86981-63-8**

**DEPÓSITO LEGAL: M-8718-1992**

**IMPRIME: Imprenta U.A.H.**

LA ESTÉTICA DE LA CANTIGA DE AMOR: UN RIMARIO DEL  
*CANCIONEIRO DA AJUDA*<sup>1</sup>

Pero esta voz es voz espiritual, y no trae esos otros  
sonidos corporales ni la pena y molestia de ellos...  
San Juan de la Cruz.

Que la lírica gallego-portuguesa es un campo de investigación bastante virgen en la actualidad, nos lo demuestra el hecho de que la presentación de un Rimario de las cantigas de amor constituya en sí una novedad. Pero quedará demostrado cómo, además, en este caso, es una necesaria novedad. Un Rimario, por sus condiciones y su esencia, debe presentarse ante todo como una propuesta y una llamada a la investigación de los recursos formales y estéticos del género en cuestión, de la cantiga de amor gallego-portuguesa en concreto. Todo este proyecto quedará así contextualizado en el propio interés hacia el que se encamina la moderna ciencia crítica de fundar las sólidas bases de una poética de la cantiga con el razonable deseo de reconciliación de los ámbitos literario y lingüístico, o lo que es lo mismo, con la juiciosa mirada hacia la obra literaria concibiendo a ésta como una modalidad más del hablar aunque, eso sí, un tanto osada a veces.

Pero una poética no debe ser asimismo mucho más que una descripción particularmente formal del género o de la obra, apoyada en pretensiones explicativas de cualquier otra índole, a partir de las conclusiones del primer acceso de investigación: la lengua en sí misma y sus características, especiales o no. Así nos lo propone la crítica estructural y es por esa misma razón por la que Roman Jakobson define la función poética como la orientación hacia el mensaje en sí<sup>2</sup>.

En esta dirección se sitúa el Rimario ya que, como su nombre nos está indicando, su contenido es la delimitación y clasificación de todas y cada una de las rimas usadas por los trovadores que cultivaron el género elegido. A partir de

ahí, opté por el establecimiento de un índice cuantificado de frecuencias de aparición de las rimas y de los términos rimantes, cuyos resultados iré exponiendo.

Con todo, la utilidad del Rimario es de naturaleza potencial en el sentido de que una investigación estadística supone una guía clara de posibles estudios a un nivel mucho más particular de aplicación: una revisión de autores por separado a través de este mecanismo formal y estético vendrá a completar el fin de este trabajo, que presentamos ahora con un interés más general de analizar el recurso formal de la rima en el seno de un género dentro de una escuela lírica<sup>3</sup>.

Debo decir que la elección del género, la cantiga de amor, tampoco fue arbitraria. Al constituir la cantiga de amor la herencia más directa en el lirismo gallego-portugués de la canso provenzal<sup>4</sup>, el tópico ya mítico de concebirlas como un género convencionalizado y falto de variabilidad estilística quedaría fuera de lugar al descubrir los resultados generales de la inducción y el recuento de términos y rimas con el asombro de la conclusión a que nos encaminaban. Indudablemente, nos había llamado la atención, desde las primeras especulaciones, que este sector lírico hubiese sido atacado por considerarse la parte más convencional de la escuela, tal como el profesor M. Rodrigues Lapa denunció en sus *Lições de literatura portuguesa*<sup>5</sup>:

Sabido é como todos os que se têm ocupado de nossa antiga poesia desdenham mais ou menos das cantigas d'amor, porque as consideram a parte mais convencional, menos portuguesa, do lirismo trovadoresco.

[...] Essa opinião, estribada principalmente num vicioso conceito estético, que não mede as distâncias, e na incompreensão das delicadezas do texto, é falsa, como quase tudo o que considera apenas a superfície.

[...] Quanto ao convencionalismo, já dissemos que é isso um elemento indispensável, obrigado de toda a escola.

El "vicioso concepto estético" del que Rodrigues Lapa hacía mención, quedaba empíricamente demostrado al efectuar la comparación entre el número de autores que configuran el CA, un total de 55, y el número de rimas empleadas, 121. La variedad estilístico-formal era evidente, a pesar de la tendencia a las formas fijas y a una distribución de las rimas con pocas variantes, tal como nos indican Carlos Alvar y Vicente Beltrán en su *Antología de la poesía gallego-portuguesa*<sup>6</sup>.

Con relación a la fuente, utilicé exclusivamente la edición del CA crítica y comentada de Carolina Michëlis de Vasconcellos<sup>7</sup> que ofrece un repertorio

cuantioso la cantiga de amor, hecho que nos permitía analizar el recurso estético de la rima exclusivamente en el seno del género, a través de la edición que se considera como más completa en la actualidad. Aún partiendo de esta premisa, no es menos cierto que la citada edición presenta en ocasiones algunas omisiones e incorrecciones en su aparato crítico II, ocupado de la "Forma", esto es, del análisis métrico de la cantiga, defectos éstos que convendría presentar y esquematizar de la siguiente manera:

1. Confusiones de rimas, de tipo *ar* por *al* (cantiga 29) o *vivo* por *ivo* (c. 210);
2. Erratas, como es el caso del *bem* en lugar de *ben* en la cantiga 87;
3. Error de manuscrito en la cantiga 306 (v. 6737), al concluir el verso con el término "én" y sobrando el mismo tanto desde el punto de vista métrico (al tratarse de un decasílabo, sobra una sílaba), como desde el punto de vista de la rima en sí;
4. Ausencia de esquema de rima en la cantiga 320<sup>8</sup>;
5. Falta de enunciación de algunas rimas, como son los casos de las cantigas 130, 150, 164, entre otras.
6. Añadamos a lo expuesto los problemáticos errores de numeración:
  - 6.1. El verso 975 ocupa el lugar del verso 974;
  - 6.2. Las cantigas 332 y 333 repiten la numeración de dos versos;
  - 6.3. Las cantigas 393 y 394 repiten igualmente la numeración de dos versos.

Desde el punto de vista metodológico, no podíamos olvidar la distinción entre las vocales abiertas y cerradas, tal como indicaba la editora en sus advertencias preliminares al *CA*, a fin de respetar un criterio de distinción vocálica que era cuidado con rigor a la hora de rimar unos términos con otros (p. XXII); con todo, la denominada rigurosidad no era tal en ocasiones debido a que los trovadores no cuidaban sus rimas con el rigor esperado. Giuseppe Tavani<sup>9</sup>, en relación a este problema, ofrecerá una solución más totalizadora, efectuando únicamente la distinción entre *êr* y *ér* en su Repertorio.

El método de elaboración del rimario perseguía desde el primer momento un claro objetivo científico, con el propósito de evitar la lacra que supone para la investigación literaria en general concepciones de la obra artística basadas en la sugestiva intuición, como la expresada por Celso Cunha<sup>10</sup>.

## *Causas y efectos*

Porque la rima, como un recurso formal de repetición a nivel fonológico, se convierte para los trovadores en un mecanismo estético indispensable, no podemos omitir, aunque sólo sea una breve síntesis, lo que constituiría una fundamentación teórica acerca del fenómeno, tal y como ha sido observado por la crítica moderna, y en concreto por Yuri Lotman. En su capítulo dedicado al principio de la repetición en el texto artístico, establece el autor lo que podrían ser las premisas a un acercamiento desde una perspectiva formal-estructural de la rima. Deja bien sentada la idea de que cualquier ordenación del texto aporta su propio significado y, por tanto, ha de interpretarse como un hecho estructural en el seno del texto mismo. Ninguna repetición es casual en lo que denomina "texto artístico".

La repetición a nivel fonológico constituye el nivel inferior del texto poético, pero hemos de dotarla de un valor (significativo) al convertirse en centro especial de atención por parte del autor. Pero esto es tan evidente como realmente complicado, pues no es del todo difícil incurrir en interpretaciones carentes de todo cientifismo y fundamentadas en la subjetividad del crítico, que dota al fonema de un significado poco menos que imaginado.

De ahí que Yuri Lotman, conociendo el peligro, opte por desentrañar el fenómeno para concluir con una serie de fundamentos:

1. El primero, es que el fonema puede remontar la jerarquía lingüística y convertirse en lo que el crítico denomina una "palabra vacía", unidad cuya interpretación es posible pero dificultosa.
2. En segundo lugar, estas repeticiones ocasionan conexiones esporádicas entre los términos rimantes, respetando el principio de la isometría entre los términos equivalentes, pudiendo llegar a producirse lo que Yuri Lotman denomina "sinonimia ocasional". En adelante desarrollaremos más esta hipótesis.
3. En tercer lugar, la estructura fonológica (perteneciente al plano de la expresión) pasa al plano del contenido ya que "en un arte que utiliza como material la lengua -en el arte verbal- es imposible separar el sonido del sentido"<sup>11</sup>. Por todo ello, la naturaleza funcional de la rima es un hecho indiscutible.

Quizás, de todo lo que Yuri Lotman propone, lo que más puede interesar para la futura aplicación del rimario es el fenómeno de la sinonimia ocasional, ya

que la relación entre los términos rimantes excede el plano de la expresión e irrumpe en el del contenido, estableciéndose vínculos semánticos entre los términos. Es de esta forma como podemos explicar los dos fenómenos estilístico-formales en torno a la rima en el caso concreto de la cantiga de amor: la relación sinonímica y la relación de términos-clave.

Y estos dos fenómenos tan interrelacionados (por lo general, la relación sinonímica se produce entre términos-clave) pueden englobarse en otro de carácter más general, como es el paralelismo y que constituye, en fin, una modalidad más de repetición.

Carlos Alvar y Vicente Beltrán<sup>12</sup> nos recuerdan la importancia que para esta escuela adquiere el paralelismo, y añaden que en la repetición constante de los llamados términos-clave se refuerza su uso con lo que ha dado en llamarse "dobre" o "mozdobre", técnicas suministradas por las Artes Poéticas que convierten a la cantiga en "una filigrana basada en el empleo estético del lenguaje".

Por último, si hemos de considerar a la rima como la intersección entre equivalencias rítmicas y sonoras, y definirla (tal como Yuri Lotman lo hace) como una repetición fonética que desempeña un papel rítmico<sup>13</sup>, hemos de colocar este fenómeno en el lugar que le corresponde. Y un rimario era la forma más sistemática, al menos, de hacerlo. No en vano la rima es la causa del rimario.

Y los efectos son los resultados inmediatos, que iré exponiendo aquí.

He establecido un índice de frecuencias (de mayor a menor) de todas las rimas normales, entendiendo por tales la concepción clásica de la rima como coincidencia de sonidos a partir de la última vocal acentuada. Este índice es como sigue:

ER	(1858) <sup>14</sup>	AR	(1162)
EN	(1119)	OR	(1072)
EI	(823)	I	(820)
ON	(561)	AL	(376)
IR	(277)	IA	(269)
ER	(257)	A	(203)
ADO	(203)	EU	(131)
EUS	(114)	É	(80)
AN	(76)	OU	(71)
EDES	(66)	ADES	(56)
ESSE	(54)	EZ	(51)
ADA	(41)	AVA	(35)
IGO	(31)	URA	(30)
ASSE	(29)	AZ	(23)
ANDO	(21)	ENDA	(15)

EJO	(14)	IDA	(14)
ESTES	(12)	ISSE	(11)
AYA	(10)	EIRA	(10)
EJA	(10)	IVO	(10)
ATA	(9)	ENTA	(9)

A partir del número de frecuencia de aparición de seis veces, iré indicando el número de trovadores que utilizan cada una de las rimas, con el objeto de mostrar la variabilidad estilística del rimario, sobre todo en aquellas ocasiones en que una rima es empleada sólo por un trovador. El índice continúa como sigue<sup>15</sup>:

ADAS (6):	2	ADE (6):	3
AI (6):	1	AMA (6):	1
AMOS (6):	1	EEN (6):	1
ENDE (6):	3	ÉRA (6):	1
IGE (6):	1	IRA (6):	1
ONHA (6):	1	QRA (6):	1
QRO (6):	1	OSA (6):	1
ÉCE (5):	2	ENDO (5):	2
IAS (5):	2	IL (5):	2
QRES (5):	2	UDO (5):	1
AGE (4):	1	ANÇA (4):	2
AY (4):	1	EITO (4):	2
ELA (4):	1	ELHO (4):	1
ENAS (4):	1	IN (4):	2
IS (4):	1	OL (4):	2
ANCA (3):	1	ANTA (3):	1
EIRO (3):	1	ELHA (3):	1
IGA (3):	1	IMOS (3):	1
ISO (3):	1	ISTES (3):	1
OITA (3):	1	ONSO (3):	1
QO (3):	1	ORTE (3):	1
QSCO (3):	1	AÇO (2):	1
ADOS (2):	1	AIS (2):	1
ANDA (2):	1	EA (2):	1
ECER (2):	1	EIS (2):	1
EMOS (2):	1	ENHA (2):	1
ENTE (2):	1	IÇO (2):	1
IDO (2):	1	ILHA (2):	1
IO (2):	1	IU (2):	1
IZ (2):	1	ÕES (2):	1
OSSO (2):	1	UITO (2):	1
ORRE (1):	1		

He especificado los autores con el objeto de dar una idea aproximada del uso restringido de estas rimas raras, al aparecer todas ellas en un grupo muy reducido no sólo de autores sino también de cantigas. Por otro lado, interesaba realizar un sondeo de aquellos términos rimantes que ofrecieran asimismo un mayor índice de frecuencia de aparición. Para ello, en la estructura general del rimario, a cada rima concreta le siguen los términos rimantes junto al número de aparición de cada término y las cantigas y versos en concreto donde se puede localizar a éstos. El orden elegido para clasificar el léxico es el alfabético, por ofrecer mayores ventajas a la hora de las consultas para realizar cualquier investigación.

Ejemplificaré con una de las rimas, en este caso menos frecuente por falta material de espacio:

ADE (6):

<i>caridade</i>	(1)	435, 9771;
<i>lealdade</i>	(1)	304, 6679;
<i>maldade</i>	(1)	304, 6681;
<i>soidade</i>	(1)	389, 8717;
<i>verdade</i>	(2)	389, 8723; 435, 9770;

Hasta aquí, he ofrecido el índice de las llamadas rimas "normales"; faltan por exponer las denominadas "rimas idénticas", es decir, las palabras-rima. El índice de las mismas, ordenado alfabéticamente, es como sigue:

(AS)SI	(2)	BEN	(11)
DEUS	(2)	DIZER	(3)
ENDURAR	(2)	FEZ	(3)
LOGAR	(2)	MAL	(2)
MI	(3)	NON	(3)
PRAZER	(2)	QUEN	(2)
SEN	(3)	SENHOR	(7)
SEUS	(2)	VAL	(2)
VEER	(9)	VI	(9)

Contabilizando también las rimas idénticas, obtenemos un total de 121 rimas aparecidas en el CA.

Siguiendo el criterio arbitrario de frecuencia de más de 20 de aparición, en adelante expondré los resultados del cómputo de los términos rimantes, clasificados por categorías morfológicas:

## SUSTANTIVOS

senhor	(355),	prazer	(77),	sabedor	(36),
ben	(223),	pesar	(69),	Amor	(35),
amor	(120),	Deus	(56),	Senhor	(35),
sen	(110),	razon	(52),	mester	(33),
mal	(106),	parecer	(53),	molher	(27),
coraçon	(162),	pavor	(52),	dia	(25),
poder	(86),	sazon	(45),	grado	(23).
sabor	(83),	fe	(38).		

## ADVERBIOS

ren	(221),	assi	(101),	enton	(51),
ben	(134),	i	(99),	mal	(46),
non	(113),	ja	(53),	aqui	(33),
melhor	(111),	mayor	(53),	peor	(28).

## PARTICULAS

én	(168),	al	(103).
----	--------	----	--------

## PRONOMBRES

mi	(154),	eu	(42),	alguen	(27),
meu-s	(65),	quen	(36),	seu-s	(25).

En cuanto a los adjetivos, es un dato curioso el hecho de que no aparezcan en este índice de términos frecuentes. No hay un solo adjetivo que se repita más de 20 veces. Este fenómeno quizás se relacione con el carácter mismo del género, la cantiga de amor, en donde no es corriente la referencia a los accidentes, es decir, a los elementos sensibles, así como tampoco a las descripciones ya sean del ambiente (el paisaje) o de los protagonistas, y más bien se limita a exponer el sentimiento amoroso de forma abstracta. De ahí, que pueda definirse a esta lírica como interiorista, pero nunca como descriptiva.

Los verbos requieren atención especial, al constituir el paradigma morfológico más recurrido por los trovadores en sus rimas. De todas las formas verbales la más empleada es el infinitivo. El total de apariciones de formas de infinitivo (sin tener en cuenta el número de veces de aparición de cada forma en sí aislada) es como sigue:

1. Infinitivos de la primera conjugación: 129.
2. Infinitivos de la segunda conj.: 50.
3. Infinitivos de la tercera conj.: 27.

Los tiempos más frecuentes de uso son los pretéritos perfectos, imperfectos de subjuntivo y futuros de subjuntivo, teniendo en cuenta que hay algún tiempo y persona con un alto número de apariciones sin que su infinitivo sea frecuente. Esto último ocurre en contadas ocasiones, como por ejemplo es el caso de la tercera persona del presente de indicativo del verbo *teer*, *ten*, con 76 apariciones; éste es también el caso de la forma *perdon*, tercera persona del presente de subjuntivo de *perdoar*, con un total de 69 apariciones en la fórmula fija: "¡Si Deus me perdon!" y sus variantes.

La relación de los infinitivos más frecuentes, siguiendo un criterio arbitrario fijado en más de 20 veces de aparición, es como sigue:

#### INFINITIVOS DE LA 1ª CONJUGACION

falar (80),	guardar (37),	desejar (29),
amar (63),	matar (36),	rogar (29),
dar (58),	pesar (32),	mostrar (27),
quitar (40),	andar (30),	levar (24).

#### INFINITIVOS DE LA 2ª CONJUGACION

dizer (169),	aver (123),	prender (44),
veer (168),	soffrer (84),	creer (41),
fazer (167),	perder (72),	valer (35),
morrer (141),	querer (65),	parecer (29),
viver (136),	saber (62),	seer (23).

#### INFINITIVOS DE LA 3ª CONJUGACION

guarir (38),	ir (33),	servir (27).
partir (36)		

De todo ello debemos concluir con una explicación, ya que -como puede observarse- las proporciones no encajan. Si en el total de número de infinitivos la mayor frecuencia se registraba en los de la primera conjugación, ¿por qué en este índice, no ya de formas sino de léxico verbal, abundan más los verbos de la segunda conjugación? La explicación es tan sencilla como lógica. Hemos de pensar,

en primer lugar, que el abanico semántico de posibilidades de uso es mayor en la primera conjugación. Esto quiere decir que hay más infinitivos y que éstos son usados poco a su vez. Mientras tanto, en la segunda conjugación se dan cita por un lado los verbos auxiliares (como observamos por la lista), y por otro, verbos cuyo contenido semántico hacen que se conviertan en términos-clave muy en relación al léxico más frecuente en general.

Una visión totalizadora ya de todo el léxico más frecuente, incluyendo los resultados de cada categoría morfológica, nos permitirá aclarar algunas cuestiones, al tiempo que ayudará a mostrar la utilidad del rimario.

El sustantivo más frecuente, *senhor*, alude al receptor de la cantiga de amor. Su aparición es, pues, por lo general una invocación, curiosamente en posición final. La aparición constante de este vocativo no hace sino demostrar de forma empírica las estrechas conexiones de esta lírica con la lírica provenzal, donde el trovador se dirige a su dama a través de un código lingüístico extendido desde el ámbito propiamente feudal y readaptado al código amoroso. La dama es *senhor* y el amor, un servicio feudal. La relación con la lírica cortés no acaba ahí, como puede suponerse. Encontramos que el término *sen*, en la lista de frecuencia, es un provenzalismo también. *Ben* y *mal* en dos listas simultáneamente (la de sustantivos y la de adverbios) no pueden entenderse sino es en relación al sintagma en que aparecen por lo general: "fazer ben" y "fazer mal". Estas dos expresiones, típicas de la concepción amorosa de la escuela, aluden a la correspondencia o negación de la misma por parte de la amada. Recordemos, además, que *fazer* figura entre los verbos de mayor uso. *Morrer*, como término sinónimo de amar, disfruta de una alta frecuencia, del mismo modo que *matar* y *pesar* (sustantivo y verbo). Estos términos ofrecen de nuevo la característica concepción amorosa de la cantiga como coita, tan apartada de la *joi* provenzal (gozo de amar). No debe confundirnos a este respecto el reiterado empleo del término *plazer*, puesto que mayormente acompaña a expresiones cuyo sentido es el contrario: apartarse del gozo. La doctrina del amor cortés puede decirse que invade al género, pero éste se aleja considerablemente de sus postulados. Concluiré el apartado destinado a los términos-clave, mencionando la estrecha conexión entre la concepción amorosa que expresa la cantiga de amor y el stil novismo, relación que resulta manifiesta con el frecuente empleo del verbo *veer* tanto en su forma de infinitivo, como en las restantes formas de la conjugación, siendo éste el caso de la primera persona del pretérito perfecto (*vi*) con 201 apariciones; y esto nos suministra el importante dato de que la esencia de la concepción amorosa como un contemplar pone en estrecha relación a ambas escuelas literarias. Y en conexión con esto último, debe subrayarse la proliferación

en el uso del término *parecer* en sus dos categorías morfológicas, pero sobre todo en la que ahora nos interesa, que es la de sustantivo, y que representa un intento contenido de descripción por medio de mecanismos divinizadores; de ahí, que la señora, o mejor, su parecer, sea producto de la intervención del elemento comunicativo de soporte que es el "Deus" de la cantiga de amor, sirviendo aquélla de modelo de perfección y de gozo al sentido de la vista de quien la contempla.

Sin embargo, la paradoja de un estudio léxico estadístico estriba en que tan relevantes pueden considerarse aquellos términos con un alto índice de frecuencias como otros tantos, precisamente porque aparecen en contadas ocasiones, lo que nos puede proporcionar algunos datos de considerable valor. Por ello, a partir de este momento me ocuparé de algunos términos infrecuentes, incluidos además en la relación de las llamadas rimas raras y localizadas -así como esas rimas- en uno o a lo sumo dos trovadores.

Muchos de esos términos raros son provenzalismos. La ayuda que supone para el análisis de este epígrafe la serie de glosarios existentes en relación a la lírica gallego-portuguesa es esencial; y de todos ellos, es el de Carolina Michaëlis<sup>16</sup> sobre el CA el de mayor utilidad.

Provenzalismos son *greu* (4) y su antónimo *leu* (1), adjetivos incluidos en la rima EU, *rubi* (1), *fis* (1), *menage* (1).

Del francés encontramos algunos términos como *linhage* (2) y *ome-lige* (3); castellanismos tenemos *traicion* (1), *amenas* (2), *arenas* (2), y *celado* (1).

Algunos germanismos como *guarvaya* (1), *trapaz* (1) y *baldon* (1), entre otros, clausuran este breve muestrario de ejemplos sobre estéticas foráneas que repercuten en la lírica gallego-portuguesa y en su cantiga de amor concretamente. De estas influencias, la que más interés presenta es indudablemente la provenzal, de hecho es bastante llamativa la presencia de términos cortesés -aparte de los indicados ya- referidos a la escala del amador cortés, caso del *entendedor* que figura en dos ocasiones. En definitiva, las rimas raras encierran lo más atrevido del léxico de la cantiga, en sus términos rimantes. En ellas podemos encontrar topónimos como *Castela*, *Andaluzia*, *Santarem*, *Sevilha*, *Catalonham* etc.; antropónimos como *Paay* (el trovador Paay Moniz), *Andreu*, *Leonor*, *Garcia*, *Elvira* y *Sira* (caso de trovador que se automenciona, Martin Sira).

Los resultados generales cuantificados hablan por sí solos y configuran lo que podría llamarse estética de la cantiga de amor, en virtud de este mecanismo poético de la rima. Pero hemos de trabajar de lo general a lo particular, y esto supone la aplicación de estos resultados a cada figura individualmente, a fin de poder evaluar el grado de aproximación o de distanciamiento con relación a la estética

convencional de su escuela lírica. Esto nos conduce a otra afirmación, ya expuesta por M. Rodrigues Lapa en sus *Lições*:

Ainda hoje é difícil, a não ser num ou noutro caso, tratar a fundo da personalidade dos trovadores. Para isso é indispensável que haja edições rigorosamente críticas dos principais autores...<sup>17</sup>

La revisión de un recurso técnico puede ayudar a determinar la personalidad de cada trovador y sus afinidades estéticas, porque, como bien dice Eugenio Coseriu:

Todas las innovaciones lingüísticas son necesariamente individuales; pero las innovaciones que se adoptan y se difunden responden, ciertamente, a exigencias expresivas interindividuales. Es verdad que las creaciones lingüísticas son lo más a menudo "anónimas", pero no son ni "impersonales" ni "colectivas" [...].

En cuanto a la lengua, se puede decir que es creación "colectiva", pero sólo en el sentido de que muchos individuos han volcado en ella sus creaciones individuales, y no en el sentido de que alguna innovación pudiera surgir desde el comienzo como "colectiva" o "general".<sup>18</sup>

Y la obra literaria es, en fin, una creación lingüística.

Antonia Víñez San  
Universidad de Cádiz

## NOTAS

1. Desde la lectura de la presente comunicación, el "Rimario del *Cancioneiro de Ajuda*" ha sido publicado en los *Cuadernos de Filología Románica*, I, Estudios gallegos (1989), pp. 55-143.  
*CA: Cancioneiro da Ajuda. Lições: Lições de literatura portuguesa. Epoca medieval.*
2. R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1981, pp. 358 y ss.
3. Llamamos género a la cantiga de amor, aunque en verdad sea un subgénero de la cantiga gallego-portuguesa en general.
4. A pesar de las evidentes diferencias entre una escuela y otra, sobre todo en lo que se refiere a la concepción del sentimiento amoroso.
5. M. Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa. Epoca medieval*, Coimbra, 1973, p. 130.
6. C. Alvar y V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, 1985, pp. 17-18.
7. C. Michêlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Halle, 1904.
8. L. Stegagno Picchio en su edición de Martin Moya (Roma, 1968) elimina el signo gráfico de puntuación a final de verso que Michaëlis consideró abreviatura de "én" (pp. 166-167).
9. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, 1967.
10. C. Cunha, *Estudios de poética trovadoresca*, Rio de Janeiro, 1961, pp. 180 y ss.
11. Y. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, 1978, p. 15.
12. C. Alvar y V. Beltrán, ed. cit., pp. 20-23.
13. Y. Lotman, *ob. cit.*, pp. 152-153.
14. Entre paréntesis senalaré el número de veces de aparición tanto de las rimas como de los términos rimantes.
15. El número que sigue a los dos puntos [:] señala los trovadores que emplean cada una de las rimas.
16. C. Michaëlis de Vasconcellos, "Glossário do cancionero da Ajuda", en *Revista Lusitana*, Lisboa, 23 (1920), pp. 1-95.
17. M. Rodrigues Lapa, *ob. cit.*, p. 129.
18. E. Coseriu, *Sincronía, diacronía e historia*, Madrid, 1978, p. 151.