

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen IV

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Expresiones fijas en las cantigas gallego-portuguesas

El título con que se anuncia esta comunicación, hay que reconocerlo, es impreciso y demasiado amplio. Demasiado amplio porque, a pesar de lo que promete, nuestra comunicación no acoge la totalidad del *corpus* de las cantigas: tan sólo las profanas, y de entre ellas, las cantigas de amigo y de amor, según las respectivas ediciones de NUNES (1926 y 1932), y las de escarnio y maldecir, según la edición de LAPA (1970²). La imprecisión, por otro lado, se aloja en la primera parte del título: ¿qué se quiere decir exactamente con “expresiones fijas”? Dedicemos a este último punto los primeros párrafos.

Previamente, sin embargo, conviene detallar qué expresiones concretas serán objeto de nuestra atención. De entre las múltiples posibilidades que ofrecía el *corpus*, seleccionamos tres, de un modo hasta cierto punto arbitrario; sólo nos ceñimos a que tuvieran una comunidad significativa (su significado optativo), y despojamos exhaustivamente el *corpus* mencionado. En suma, se trata de¹:

SE DEUS MI PERDON.

SE DEUS MI VALHA.

SE DEUS M' AMPAR.

La elección de la terminología “expresión fija” no es caprichosa; procede de la lingüística, concretamente de ciertos estudios encaminados a tratar el problema de ciertas combinatorias fijas de palabras (lo que los hablantes suelen denominar algo imprecisamente como “frases hechas”, “modismos”, “refranes”, “locuciones”).

Para aceptar que nuestros ejemplos son auténticas “expresiones fijas” (también llamadas “unidades fraseológicas”, es imprescindible definir este concepto previamente. Para ello seguiremos el trabajo de ZULUAGA (1980).

1. Todas presentan ligeras variaciones en el término inicial: SE/SI/ASSI y en la selección del pronombre personal: ME/MI/VOS. Éstas y otras variaciones serán examinadas más adelante.

El rasgo constitutivo de estas unidades es la fijación y constituyen textos o fracciones de texto dentro del texto. Se trata de construcciones reproducidas en bloque, anteriores al acto de habla. No son creaciones espontáneas del hablante, sino que éste dispone de ellas en la medida en que es conocedor de la norma de la lengua histórica que habla. La fijación fraseológica se explica al nivel de la norma, porque se trata de fijaciones determinadas históricamente por el uso de los hablantes. En ese sentido las expresiones fijas no son explicables fuera de su historicidad: no se dejan reducir a las reglas del sistema, y el hecho de que aparezcan fijadas de un modo y no de otro no admite una explicación funcional (es decir sistemática)².

Por otro lado, el grado de fijación es relativo, esto es, las expresiones fijas pueden presentar distintos grados de esa propiedad que las define.

En suma, una “expresión fija” se define como aquella combinatoria de palabras que presenta un cierto grado de fijación, que puede ser variable. Es decir, se trata de agrupaciones de palabras que constituyen sintagmas u oraciones que presentan ciertas características morfosintácticas (orden de palabras, género y número de sustantivos y adjetivos, tiempo, modo y persona verbal, etc...) establecidas de antemano.

Pertencen, en nuestro caso, al nivel oracional, constituyendo enunciados interjectivos, y formando oraciones independientes.

Revisaremos ahora dos cuestiones al hilo de lo expuesto.

En primer lugar, la denominación “expresiones fijas” podría sugerir lo que se ha dado en llamar “fraseología” de las cantigas, es decir, una serie de fragmentos textuales recurrentes de distinto nivel gramatical (palabras, sintagmas, oraciones), que dependen de un motivo temático (que podrían corresponderse aproximadamente a las series léxicas y campos sémicos, delimitados por TAVANI 1986:83-198).

Nuestras “expresiones fijas” son en principio independientes de tales campos sémicos, y, en la medida en que éstos se relacionan con los géneros, independientes también de ellos.

De hecho, las expresiones que consideramos están muy homogéneamente repartidas en el *corpus*. Así, de un total de 155 apariciones de todas en conjunto, tenemos 36 en las cantigas de amor, 66 en las de amigo y 53 en las de escarnio. Si consideramos la diferente extensión en número de textos de cada una de estas colecciones, observamos que en los tres géneros aparecen con una frecuencia de aproximadamente cada 8 cantigas³.

2. Para los conceptos de sistema, norma y habla sigue siendo indispensable el estudio de COSERIU (1973³).

3. Soslayamos el problema de la adscripción de ciertos textos a uno u otro género, atendiéndonos al criterio que en cada caso arbitrara el editor. Las cifras exactas son: amor: 7.38; amigo: 7.75; escarnio: 8.13.

Hay una segunda cuestión. Es evidente que lo expuesto hasta ahora evoca términos de gran tradición: “fórmula”, “expresión formular”, y su correlato “dicción formular”. En ese sentido podría considerarse innecesario añadir una nueva terminología, que, a fin de cuentas, viniera a aumentar las dificultades que ya existen a este respecto.

Ahora bien, aunque el uso de las “expresiones fijas” pueda mantener relación con el “estilo formulario”, creemos útil establecer una distinción entre “fórmula” y “expresión fija”. Sin duda, tienen mucho en común, ya que estamos ante combinatorias fijas, relacionadas con la estructura métrica del texto⁴.

Sin embargo, generalmente se admite que en la épica el uso de una fórmula o expresión formular, aún estando sometido a las necesidades métricas (rellenar un hemistiquio, cubrir la posición de rima), está asociado al desarrollo narrativo. Así, algunos de los temas recurrentes en los cantares épicos (narración de batallas) o bien acciones frecuentes de la voz narrativa (presentar un personaje, cambiar un escenario, introducir el discurso directo, etc...) cuentan con un repertorio de fórmulas y expresiones formularas, que facilitan el trabajo memorizador del juglar y orientan al público que sigue la ejecución oral de la obra⁵.

Las expresiones fijas no responden a estos propósitos: la corta extensión de las cantigas y su complejidad formal hacen poco útil habilitar recursos mnemotécnicos⁶. Por otra parte, nuestras expresiones son “impermeables” al contexto; es decir, su presencia no marca al texto como perteneciente a una esfera temática o a un género, ni tampoco contribuyen a su desarrollo semántico. Nos quedan las exigencias métricas, asunto en el que nos detendremos, pero a ellas hemos de añadir un aspecto que no afecta a la épica: la elaboración formal de la cantiga por medio de distintas conexiones inter-estróficas. Efectivamente, es muy posible que las expresiones fijas que analizamos, y otras que podrían incluirse en esta exigua muestra, ayuden a establecer ciertos tipos de paralelismo o artificios como el de las *coblas capdenals*.

4. Esto es indudable para la épica, según la definición tradicional de fórmula de PARRY, seguida por LORD, “a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea” (tomado de CHAPLIN 1976:13).

5. Es habitual que en los estudios sobre formulismo se agrupen las fórmulas según el criterio de su función narrativa; puede verse un ejemplo en ARAGÓN FERNÁNDEZ y FERNÁNDEZ CARDO (1985).

6. De hecho, el carácter repetitivo de la cantiga, avalado por el uso aplastante del paralelismo en todas sus modalidades, supone un aspecto más en relación con el espíritu de organización de la materia poética, y no responde al deseo de “recordar” el texto. Esto viene a demostrarse en el hecho de que el paralelismo literal (denominado verbal por ASENSIO 1970²:69 y ss.) remite a una fase arcaica de la configuración poética, y que el paralelismo semántico (que obliga a variaciones formales y/o semánticas) está en relación con un estadio más avanzado de la creación, respondiendo a un deseo de mayor complejidad estilística, esto es, al perfeccionamiento poético.

Por otra parte, si bien los estudios sobre formulismo no se centran en el origen del material verbal que analizan, nosotros hacemos una presunción a este respecto: suponemos que las expresiones que estudiamos pertenecen a la norma y, en consecuencia, que están inmediatamente disponibles para el compositor del texto. No exigen un esfuerzo previo de memorización, ni un adiestramiento técnico especial. Desde luego, nada tienen que ver con el modo de composición oral que se suele relacionar con el uso de fórmulas en la épica. No se trata, en definitiva, de un material creado *ad hoc* dentro de una tradición literaria para ayudar a la creación y/o la ejecución del texto, sino de la utilización literaria de elementos de la lengua “normal”⁷.

Antes de entrar en el análisis concreto de las expresiones, conviene recordar su estructura sintáctica y semántica: se trata de enunciados, es decir, de unidades mínimas comunicativas, que presentan independencia sintáctica, semántica y de entonación (de ahí que se les haya caracterizado a veces como incisos exclamativos). En este sentido, cabría clasificarlas dentro de lo que ZULUAGA denomina “enunciados fraseológicos interjectivos”, caracterizados por la predominancia en ellos de la función expresiva del lenguaje, sobre la representativa y la conativa (p. 203).

Sintácticamente, son oraciones independientes cuya estructura es simple: las expresiones están encabezadas por un elemento variable (la conjunción condicional SE, el adverbio ASSI, o su variante SI, y en rarísimas ocasiones la conjunción QUE), al que sigue el sujeto (DEUS), el pronombre objeto (ME/MI/VOS, cuya elección está condicionada por el contexto sintáctico), y finalmente el verbo en 3ª persona del presente de subjuntivo PERDON/PARDON, AMPAR/EMPAR, VALHA.

Sólo cabe destacar que SE DEUS ME VALHA puede presentar inversión de los elementos: SE ME VALHA DEUS, sin alteración del significado⁸.

Semánticamente, interesa que compartan un significado optativo (expresión de un deseo ferviente de que algo ocurra), pero sobre todo, es importante que los significados de los verbos (PERDOAR, AMPARAR, VALER), aún siendo evidentemente distintos, están subordinados al significado global del esquema sintáctico y semántico de la expresión, por lo que los rasgos que los oponen quedan neutralizados y pueden considerarse sinónimos ocasionales. Su aportación al sentido del texto es equivalente. De igual modo, la aparición de DEUS debe considerarse en los

7. No podemos afirmar, sin embargo, que las cantigas carezcan absolutamente de “dicción formular”. Por otra parte, las “expresiones fijas” podrían incluirse en un estudio general sobre el estilo formulario en las cantigas.

8. Esta expresión fija manifiesta por tanto un grado de fijación menos que las otras que consideramos. Vid. ZULUAGA (1980:95-114) para los distintos grados de fijación fraseológica, donde se incluye la posibilidad (pp. 105-106) de alteraciones en el orden de los componentes.

mismos términos: no es la finalidad de la expresión hacer intervenir a la divinidad, su aparición es mecánica. Ese significado global del que hablamos podría parafrasearse como “la expresión del deseo de que Dios me/te favorezca”.

No sobra señalar que la independencia de entonación contribuye a su posición entre la pausa final de verso y la cesura (es decir, ocupando un hemistiquio, sea el primero, sea el segundo).

Pasemos ahora al análisis particular de cada una de las expresiones. Comenzaremos indicando que del total de 155 casos registrados, 126 se encuentran en versos decasílabos (exactamente un 81.29%). No debe extrañarnos tal circunstancia si atendemos a la frecuencia de este tipo de verso en el conjunto de la escuela, pero, independientemente de esto, creemos que justifica nuestra decisión de ceñirnos a este tipo silábico.

1. SE/SI/ASSI DEUS MI/ME/VOS PERDON/PARDON

De entre todas las expresiones consideradas, es la más frecuente (107 casos, 95 en decasílabos, 88.78%), destacando por su poca flexibilidad dentro del verso: siempre ocupa el segundo hemistiquio y, por tanto, la posición de rima.

No es difícil explicar la posición rimante, ya que *-ON* resulta una rima fácil. Es la séptima rima más frecuente en la *CA*, con 561 casos y 25 términos rimantes distintos, según los datos que nos ofrece VÍÑEZ (1989:114-116)⁹. Con todo, más adelante veremos que no es simplemente la facilidad de la rima en juego la que decide la aparición de una u otra de estas expresiones.

Consideremos la variante *SE DEUS ME/MI/VOS PERDON*: es fácil ver que por su estructura silábica (cinco sílabas) y acentual (acento en la segunda y última sílabas), es fácil integrarla en un verso decasílabo, que, evidentemente, resultará agudo. Esquemáticamente:

$$\text{SE DEUS ME/MI/VOS PERDON} = \begin{array}{ccccc} \text{O} & \text{Ó} & \text{O} & \text{O} & \text{Ó} \\ 6^{\text{a}} & 7^{\text{a}} & 8^{\text{a}} & 9^{\text{a}} & 10^{\text{a}} \end{array}$$

Por consiguiente, se trata de una estructura perfecta para ocupar el segundo hemistiquio de un decasílabo “a minore” con cesura femenina (4’ + 5)¹⁰:

d’el que s’assanha, se Deus me perdon (*Amig.*, 137.150.16).

por vós e moyro, se Deus mi perdon (*Am.*, 146.72.2).

mais nono creio, se Deus mi perdon (*Esc.*, 94.56.2).

9. Los datos sobre las rimas en el *CA* que se dan más adelante, proceden todos de VÍÑEZ 1989.

10. Para todos los ejemplos colocamos entre paréntesis la abreviatura de la colección a la que pertenece, seguida del número de la página, del número de la cantiga y del número del verso, respectivamente.

O bien un decasílabo con acento en 5^a y cesura masculina, que opcionalmente puede llevar acento secundario en 7^a, sobre la palabra DEUS (5 + 5):

de min e de vós, se Deus mi perdon (*Amig.*, 52.52.9).
con coytas d'amor, sse Deus mi perdon (*Am.*, 355.175.1).

Los dos ejemplos de este tipo rítmico en las cantigas de escarnio (*Esc.*, 556.376.20 y 567.384.12) presentan problemas en el cómputo silábico.

Podría ocupar también un decasílabo con acentos obligatorios en 4^a y 7^a, pero no documentamos caso alguno.

Consideremos ahora la variante encabezada por el adverbio ASSI (31 casos en total, de los que 29 corresponden a decasílabos; como vemos, la predominancia del decasílabo es abrumadora).

La estructura silábica de esta variante difiere de la anterior: añade una sílaba (ahora son 6), aunque distribuye del mismo modo los acentos:

ASSI DEUS ME/MI/VOS PERDON:	O	O	Ó	O	O	Ó
	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a	10 ^a

Se ve delineado en este caso el posible segundo hemistiquio de un decasílabo “a minore”, con acento en 4^a sílaba y cesura masculina (4 + 6):

de mar amar, assi Deus mi perdon (*Amig.*, 417.461.2).
me fez e faz, assy Deus me perdon (*Am.*, 8.3.5-11).
ai, meu senhor, assi Deus vos perdon (*Esc.*, 97.57.20).

Si bien puede constituir un decasílabo con acentos en 4^a y 7^a, no documentamos, como ocurre con la expresión anterior, ningún ejemplo seguro. Sí hay alguno, sin embargo, con acentos en 3^a, 7^a (sobre la palabra DEUS) y 10^a:

meus amigos, assy Deus me perdon (*Am.*, 513.257.3).
Pa[a]lji Gómez, assi Deus mi pardon (*Esc.*, 456.305.19; si admitimos la integración; los códices traen *Pae*).

A diferencia de la expresión encabezada por SE, es mucho más difícil el decasílabo acentuado en 5^o, que exige una cesura encabalgante. Aunque no imposible, resulta insólito: tan sólo atestiguamos un ejemplo:

com'el pormin á, assi Deus mi perdon (*Amig.*, 299.326.16).

Sin embargo, frente a lo que cabría esperar, la variante es utilizada en bastantes ocasiones no para aumentar una sílaba, sino para construir un decasílabo con cesura encabalgante: sobre el total de 29 casos en versos decasílabos, 9 presentan

sinalefa o elisión. Es decir, en prácticamente un tercio de los casos, prima en la elección de la variante ASSI, frente a SE, la consideración rítmica sobre la silábica. Veamos algún ejemplo:

quando vos diss', assy Deus mi perdon (*Am.*, 39.19.8).
 e por aquesto, assy Deus me perdon (*Am.*, 279.136.6).
 a farei vosc', assi Deus me perdon (*Esc.*, 451.302.9).

2. SE/SI/ASSI/QUE DEUS ME/MI VOS VALHA

Esta expresión presenta menor frecuencia (35 casos) que la anterior, pero mayor flexibilidad en el uso, desde varios puntos de vista:

a) Admite a veces una inversión de los términos: se documentan, por ejemplo, tanto SE DEUS MI VALHA COMO SE MI VALHA DEUS, con lo que cambia la palabra final de la expresión, y, en consecuencia, son posibles dos rimas distintas: -EUS y -ALHA. Con todo, la frecuencia de las variantes acabadas en DEUS es menor, 11 casos sobre el total de 35 (31.42%).

b) No siempre ocupa la posición de rima; puede aparecer también a principio de verso, pero nunca en posición intermedia.

c) Entra a constituir más tipos silábicos de verso: pentasílabo (1), hexasílabo (1), heptasílabos (8), enneasílabo (1), decasílabos (22), endecasílabos (2), pero no octosílabos. Tenemos un 62.85% de decasílabos; siguen predominando, pero con un porcentaje notablemente inferior al de la expresión anterior.

De los 35 casos documentados, 27 ocupan la posición de rima, frente a 8 que encabezan el verso (todos de la variante SE DEUS ME/MI/VOS VALHA en verso decasílabo), esto es, un 77.14% en posición de rima. Una conclusión se desprende evidentemente de lo dicho: la inversión de los elementos está motivada por la elección de la rima.

La rima -EUS es la décimoquinta del CA con 114 casos y la última que supera el centenar de apariciones. Se trata de una rima de cierta frecuencia y fuertemente polarizada en dos términos DEUS (54 casos) y MEUS (52 casos), lo que se confirma en nuestros 11 casos, que tienen a MEUS como término rimante.

La rima -ALHA, por contra, se puede considerar rara. No aparece en el CA. Nuestros 16 casos se reparten entre 8 en cantigas de amigo, 6 en cantigas de escarnio y 2 en cantigas de amor.

Analicemos en primer lugar las variantes terminadas en VALHA dentro del decasílabo. Habrá que distinguir dos posibilidades: que ocupen la posición de rima o la posición inicial del verso.

Por lo tanto, puede ocupar el segundo hemistiquio de un decasílabo acentuado en 4ª y cesura femenina (4' + 5). Ésta es precisamente la posibilidad más empleada; sobre el total de 7 casos, aparece en 6. Véase algún ejemplo:

Ai, mias amigas, se mi valha Deus (*Amig.*, 166.183.16).
 que ssol non vejo, que vos valha Deus (*Am.*, 281.157.10).
 sêvi gran peça, se mi valha Deus (*Esc.*, 156.94.8).

O también puede ocupar el segundo hemistiquio de un decasílabo con acento en 5ª y cesura masculina (5 + 5), si bien esta posibilidad apenas se da. Sólo atestiguamos el siguiente ejemplo:

non posso veer, se mi valha Deus (*Amig.*, 68.71.6).

La posibilidad de hacer recaer un acento secundario en 8ª sílaba (sobre el término VALHA) no parece ser aprovechada; al menos, no hemos localizado ningún ejemplo seguro en nuestro *corpus*.

En cuanto a los 3 casos en que la expresión comienza con ASSI, no podemos asegurar que la variación responda a necesidades silábicas. Antes bien, parece lo contrario (un caso presenta sinalefa, *Am.*, 272.132.19; otro elisión, *Amig.*, 251.276.2, y el otro es un caso difícil: *assi] se BV*, restituido por motivo del cómputo silábico, *Esc.*, 395.260.12). De todas formas, la escasez de ejemplos nos imposibilita para llegar a una conclusión.

3. SE/SI/ASSI DEUS M'AMPAR/M'EMPAR/VOS AMPAR.

Es una expresión mucho menos frecuente que las anteriores; se atestiguan 11 apariciones en total, todas en posición de rima. La baja frecuencia de esta expresión muestra que la rima no es la única, ni la más importante condición de uso de estas expresiones fijas. Téngase en cuenta que -AR es la segunda rima más frecuente del CA con 1.162 casos.

Sigue manteniéndose la preferencia por el decasílabo (8 del total, es decir, un 72.72%).

Analicemos las distintas posibilidades, teniendo en cuenta que en esta expresión los dos posibles pronombres alteran el cómputo silábico. En definitiva tenemos:

SE/SI DEUS M'AMPAR/M'EMPAR (3 casos) =	O	Ó	O	Ó	
	7ª	8ª	9ª	10ª	
SE DEUS VOS AMPAR/EMPAR (2 casos) =	O	Ó	O	O	Ó
	6ª	7ª	8ª	9ª	10ª

$$\text{ASSI DEUS M'AMPAR/M'EMPAR (3 casos)} = \begin{array}{ccccc} \text{O} & \text{O} & \text{Ó} & \text{O} & \text{Ó} \\ 6^{\text{a}} & 7^{\text{a}} & 8^{\text{a}} & 9^{\text{a}} & 10^{\text{a}} \end{array}$$

Las dos últimas expresiones son desde el punto de vista silábico y rítmico equivalentes a *SE DEUS MI PERDON* y *SE MI VALHA DEUS*, respectivamente. Lo dicho para aquéllas es válido también ahora. En cambio, la primera no presenta equivalencia con las expresiones estudiadas. No es difícil, sin embargo, encontrar otra expresión fija de gran frecuencia, que comparte el mismo patrón silábico y rítmico: *PER BOA FE*. Esta última expresión se incluye en 93 decasílabos de un total de 137 apariciones, y en 61 de ellos ocupa la posición de rima. Esta rima, -e, aparece en 80 ocasiones en el *CA*, el término *FE* en 38.

¿Cómo explicar que, siendo un posible competidor de otras expresiones desde el punto de vista silábico y rítmico, incluso con la evidente ventaja de incorporar una rima muy frecuente, haya tenido tan escasa repercusión?

Si bien se nos escapan las razones de esta preferencia, sí podemos concluir que la elección de la rima no es el factor imperante en el uso de una u otra expresión, y no lo condiciona.

4. CONCLUSIONES

Parece claro, en definitiva, que las constricciones métricas son un factor determinante en el empleo de las expresiones fijas estudiadas. Queda por averiguar si esta circunstancia puede hacerse extensiva al resto de las expresiones fijas que el *corpus* presente, o si hay otras consideraciones que gobiernen su uso. Todo lo que no aporta significado nuevo al texto es especialmente favorable para la repetición. Éste es un principio constructor que a nivel textual y colectivo genera la convención.

Por otro lado, no se trata de que el uso de estas expresiones se corresponda con el modo de composición ni de reproducción del texto. No son índices de oralidad. Pero, sin embargo, sí manifiestan el entronque de la denominada *koiné* trovadoresca con la lengua coloquial de su tiempo. Quizá no estemos ante una modalidad lingüística tan artificial como se ha supuesto, idea tradicional que ya se va superando¹¹.

Indicaremos, por último, la necesidad de un estudio global del repertorio de estas expresiones que permita posteriormente la aplicación individualizada a cada

11. Véase el estudio de FILGUEIRA VALVERDE (1992:147-163).

trovador de los resultados generales, esto es, el porcentaje de uso de la materia dada (lengua convencional), frente a los indicios de originalidad, siempre dentro de los márgenes estrechos de los que habla Tavani (1986:133).

Juan SÁEZ DURÁN
Antonia VÍÑEZ SÁNCHEZ
Universidad de Cádiz

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÓN FERNÁNDEZ, M.A. y FERNÁNDEZ CARDO, J.M. (1985): *El estilo formulario en la épica y en la novela francesas del siglo XIII*, Oviedo.
- ASENSIO, E. (1970²): *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid.
- CHAPLIN, M. (1976): “Oral-Formulaic Style in the Epic: a progress report”, en A. Deyermond (ed.): *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, London, pp. 11-18.
- COSERIU, E. (1973³): “Sistema, norma y habla”, en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, pp. 11-113.
- FILGUEIRA VALVERDE, X. (1992): *Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987)*, Vigo.
- LAPA, M.R. (1970²): *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo.
- NUNES, J.J. (1926): *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Edição crítica acompañada de introdução, comentário, variantes, e glossário por -, 3 vols. Coimbra [reimpr. New York, 1973].
- (1932): *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*, Edição crítica acompañada de introdução, comentário, variantes, e glossário por -, Coimbra [reimpr. Lisboa, 1972].
- TAVANI, G. (1986): *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo.
- VÍÑEZ, A. (1989): “Rimario del *Cancioneiro da Ajuda*”, *Cuadernos de Estudios Románicos*, I, Estudios Gallegos, pp. 55-143.
- ZULUAGA, A. (1980): *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt-Bern-Circenster.