

Actas del  
IX Congreso Internacional  
de la Asociación Hispánica  
de Literatura Medieval

*(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*

*III*

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica  
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla  
© Mercedes Pampín  
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, septiembre 2005

© Toxosoutos, S.L.  
Chan de Maroñas, 2  
Obre - 15217 Noia (A Coruña)  
Tfno.: 981 823855  
Fax.: 981 821690  
Correo electrónico: [editorial@toxosoutos.com](mailto:editorial@toxosoutos.com)  
Local en la red: [www.toxosoutos.com](http://www.toxosoutos.com)

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2  
I.S.B.N. volumen: 84-96259-75-7  
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia  
Reservados todos los derechos

## Palavra-rima, refrán y paralelismo

Gerardo Pérez Barcala

Centro "Ramón Piñeiro" para a Investigación  
en Humanidades (Santiago de Compostela)

A Mercedes Brea

1. Investigaciones recientes demuestran que el proceso creativo en la lírica trovadoresca podría tener su origen en la rima, lo que haría que los términos relegados a esa posición tuviesen una relevancia especial en la configuración conceptual del texto poético y que su importancia viniese reforzada aún más si entraban a formar parte de juegos repetitivos:

Il poeta *iniziava dalla fine*; selezionato uno schema metrico (prosodico e rimico), un "genere", sceglieva un insieme rimico, "puntava" una costellazione rimica e ne estraeva una serie di rimanti. Su tali rimanti veniva organizzato il discorso versale.<sup>1</sup>

El papel desempeñado por los rimantes es especialmente notorio cuando, con base en las figuras de la repetición, se disponen de forma simétrica potenciando de este modo el alto grado de elaboración de textos tales como la célebre sextina arnaldiana. La simetría es, en efecto, junto con la sistematicidad, el principio sobre el que se fundamenta en la lírica provenzal la práctica de ciertas iteraciones de rimantes catalogadas como *mot-refranh*,<sup>2</sup> tampoco desconocidas en el área ibérica. Aunque no faltan aproximaciones más globalizadoras del artificio que incluyen realizaciones

<sup>1</sup> La cita procede de R. Antonelli, "Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata", *Critica del testo*, 1, 1 (1998), pp. 177-201, p. 182.

<sup>2</sup> Vid I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, I, Librairie Honoré Champion, Paris, 1966, p. XXXVII. Para una caracterización del artificio en la lírica ultrapirenaica, véase V. Barberis, "Illustration et défense du mot-refrain", en *Actes du Colloque "Jeunes Chercheurs en domanine occitan" (Montpellier, 28 février-1 mars 1997)*, Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, 1998, pp. 7-23.

que pertenecen al ámbito del *dobre* y del *mot-tornat*,<sup>3</sup> la *palavra-rima* gallego-portuguesa se viene caracterizando como “la parola ripetuta alla rima nello stesso verso di tutte le strofe”,<sup>4</sup> si bien hay ejemplos en los que el artificio se registra con “sistematicità parziale, ma con sicuro effetto espressivistico”.<sup>5</sup> Pese a que el elemento confinado a la posición de rima en un texto poético (es decir, la palabra rimante)<sup>6</sup> es realmente el único con capacidad para generar el procedimiento, éste puede venir también identificado con un segmento de texto de mayores dimensiones, según es práctica habitual entre los estudiosos y editores.<sup>7</sup> Ciertamente no son pocos los ejemplos gallego-portugueses en los que una palabra, perteneciente a cualquier categoría gramatical (sustantivo, adjetivo, adverbio, verbo), es la porción de texto que crea el procedimiento repetitivo, pero tampoco faltan composiciones en las que aquélla adquiere mayores dimensiones, casos en los que la *palavra-rima* viene identificada con una frase (fundamentalmente nominal o preposicional) o una cláusula, de extensión variables en función del número y la naturaleza de sus constituyentes.

Ahora bien, junto a composiciones en que el elemento repetido en posición final de verso tiene las mismas dimensiones en todas las ocurrencias, no faltan cantigas en las que en algunas de

<sup>3</sup> Vid. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-porthogese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967, p. 28 (= *RM*).

<sup>4</sup> Cfr. A. Ferrari, “Parola-rima”, en *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, dir. de M. Brea, Xunta de Galicia: Dirección Xeral de Promoción Cultural, Santiago de Compostela, 1993, pp. 121-136, p. 122. Vid. también C. Ferreira da Cunha, “O dobre e o seu emprêgo nas cantigas de Paay Gómez Charinho”, en *Estudos de Póetica Trovadoresca. Versificaç, o e Ecdótica*, Ministério de Educaç, o e Cultura, Rio de Janeiro, 1961, pp. 201-219, especialmente pp. 214-219; P. Lorenzo Gradín, “Repetitio trovadorica”, en *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, coord. por E. Fidalgo e P. Lorenzo Gradín, Xunta de Galicia: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, Santiago de Compostela, 1994, pp. 79-105, p. 87.

<sup>5</sup> Cfr. Ferrari, “Parola-rima”, p. 123.

<sup>6</sup> Vid. J. M. Montero Santalla, *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, I, tese de doutoramento (Universidade da Coruña), 2000, p. 215.

<sup>7</sup> No en vano para otras áreas románicas, como la francesa, se ha ofrecido una visión más amplia, según la cual “*Mot-refrain* désigne la reprise régulière d’un mot o d’une petite phrase à la rime identique de toutes les strophes” (Cfr. U. Mölk et F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1972, p. 22). El subrayado es nuestro.

las estrofas la proporción del fragmento iterado es mayor que en la(s) otra(s), como sucede, por ejemplo, en la cantiga *Quand' eu soby nas torres sobe' lo mar* (60,13)<sup>8</sup> de Gonçal' Eanes do Vinhal; en el verso cuarto coincide una porción de texto que en las tres últimas coblas equivale a la sucesión de las frases *tal coyta no coraçon*, mientras que en la primera la coincidencia se restringe al sintagma *no coraçon*. La identidad de un segmento mayor de texto en las estrofas II, III y IV viene originada por la estructura paralelística del verso en el que se introduce la *palavra-rima* (*no coraçon*).<sup>9</sup> Se confirma, de este modo, que entre paralelismo y *palavra-rima* existe un vínculo de tal clase que, como ha apuntado A. Ferrari, “molte volte non riesce agevole decidere se la ripetizione del rimante sia effetto secondario del parallelismo primario ovvero se di questo sia invece elemento costitutivo”:<sup>10</sup>

I

Quand' eu soby nas torres sobe' lo mar  
e vi onde soya a bafordar  
o meu amig', amigas, tam gran pesar  
ouv' eu enton por ele no coraçon,  
quand' eu vi estes outros per hy andar,  
*que a morrer ouvera por el enton.*

<sup>8</sup> Los textos son citados a partir de *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coord. por M. Brea, Xunta de Galicia-Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, Santiago de Compostela, 1999, 2 vols (= *LPGP*).

<sup>9</sup> Otros ejemplos en los que el segmento iterado alcanza mayores dimensiones en algunas de las estrofas como resultado de su inserción en un correlato paralelístico pueden verse en las cantigas 16,7 (v. 7); 44,5 (v. 1); 63,32 (v. 4); 64,3 (v. 5); 79,11 (v. 5); etc. Ahora bien, la *palavra-rima* no precisa introducirse en una porción de mayor extensión en varias *cobras* para certificar su relación con las técnicas paralelísticas: es lo que sucede con la composición *Pero que ei ora mêngua de companha* (18,35), en la que Alfonso X recupera el pronombre *comego* (introducido en posición de rima en el último verso —paralelístico— de todas las estrofas) también en la *fiinda*, evidenciando de este modo una mayor pericia técnica; como explican M. Brea y P. Lorenzo Gradín, “retoma-la *palavra-rima* na *fiinda* debía ser, sen dúbida, *mays comprimento*, por utiliza-las verbas do tratadista de B” (Cfr. M. Brea y P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Xerais, Vigo, 1998, p. 203), si bien el número de cantigas en que se introduce el artificio en los versos de remate es ciertamente reducido. Uno de los ejemplos más logrados en este sentido lo constituye la cantiga de Johan Lopez de Ulhoa *En que affan que oge viv' e sei* (72,5), en la que los dos versos que componen la *fiinda* recuperan las *palavras-rima* (*sei y morrer*), introducidas en cada una de las estrofas en los versos inicial y final respectivamente.

<sup>10</sup> Cfr. Ferrari, “Parola-rima”, p. 126.

II

Quand' eu catey das torres derredor  
e non vi meu amigo e meu senhor,  
que oj' el por mi vyve tan sen sabor,  
ouv' eu enton tal coyta no coraçon,  
quando me nembrey d' el e do seu amor,  
*que a mo[r]rer ouvera por el enton]*

III

Quand' eu vi esta cinta que m' el leixou  
chorando con gran coyta, e me nembrou  
a corda da camisa que m' el filhou,  
ouvi por el tal coyta no coraçon,  
poys me nembra, fremosa, hu m' enmentou,  
*que a mo[r]rer ouvera por el enton].*

IV

Nunca molher tal coyta ouv' a sofrer  
Com' eu, quando me nembra o gram prazer  
que lh' eu fiz, hu mh-a cinta vo a cinger;  
[e] creceu-mi tal coita no coraçon,  
Quand' eu soby nas torres polo veer,  
*que a mo[r]rer ouvera por el enton].*

Un enriquecimiento tal del artificio de la *palavra-rima* se registra también para otras poesías en las que la iteración llega a abarcar a todo el verso en dos o más coblas. Así sucede en la cantiga *Enmentar quer' eu do brial* (87,10) de Lopo Liáns, en la que, a partir de la palabra *matou* del verso cuarto de la primera estrofa, la repetición se extiende al verso completo (*ca fremosa dona matou*) en las coblas pares, pasando por la cláusula *dona matou* en la tercera. De igual manera, en las estrofas intermedias de la composición *Filha, o que queredes ben* (77,12), Johan Servando repite en el tercer verso el rimante *veer*, si bien en las estrofas de inicio y de cierre la repetición afecta a la totalidad del verso, paralelístico en todas las coblas:

I

Filha, o que queredes ben  
partiu-s' agora d' aquen  
e non vos quisso veer:  
*e ides vós ben querer*  
*a quen vos non quer veer?*

## II

Filha, que mal baratades  
 que o sen meu grad' amades,  
pois que vos non quer veer,  
*e ides vós ben querer*  
*a quen vos non quer veer?*

## III

Por esto lhi quer' eu mal,  
 mia filha, e non por al,  
porque vos non quis veer;  
*e ides vós ben querer*  
*a quen vos non quer veer?*

## IV

Andades por el chorando,  
 e foi ora a San Servando  
e non vos quiso veer;  
*e ides vós ben querer*  
*a quen vos non quer veer?*

Como se puede apreciar, la *palavra-rima* se ubica en el verso que precede al refrán, lo que hace que, junto con la rima, tenga una función anunciadora de aquél, más patente, si cabe, al repetirse el verso completo. Este aspecto se acentúa todavía más si se tiene en cuenta que el verso en cuestión constituye la vuelta de la cantiga y que, además, el trovador retoma como *palavra-rima* el rímante *veer* del segundo verso del refrán, que se corresponde paralelísticamente con aquél en el que se inserta el artificio. Parece existir, pues, una fuerte relación entre el empleo del refrán y la introducción de la *palavra-rima*. A nadie extraña tal apreciación, pues la conexión entre ambas técnicas repetitivas, destacada ya por A. Roncaglia,<sup>11</sup> A. Ferrari<sup>12</sup> o D. Billy,<sup>13</sup> vendría determinada con se-

<sup>11</sup> "L'impiego della parola-rima si connette visibilmente all'impiego del ritornello" (Cfr. A. Roncaglia, "L'invenzione della sestina", *Metrica*, 2 (1983), pp. 3-41, p. 14).

<sup>12</sup> "la parola-rima si stringe al refrain, quasi a ricordare le sue remote origini" (Cfr. Ferrari, "Parola-rima", p. 125).

<sup>13</sup> "Les troubadours [...] connaissaient dès Guilhem IX la technique du mot-refrain dont la position finale dans la strophe et d'autres indices suggèrent la rémanence de refrains primitifs" (Cfr. D. Billy, *L'Architecture Lyrique Médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, 1989, p. 187).

guridad por la idéntica funcionalidad que ambas poseían al regirse por análogos principios: simetría y sistematicidad. No en vano, los dos procedimientos (así como el *dobre* cuando se daba en posición de rima) podrían remontarse a la técnica conocida en los tratados provenzales como *coblas retronchadas*, que permitía enlazar las estrofas repitiendo la palabra final del último verso (*palavra-rima*) o todo él (refrán):<sup>14</sup>

Cobla retronchada es dicha can en la fi de cascun bordo. o de dos en dos. o de tres en tres. o de may. segon ques volra aquel que dictara. oz en la fi de cascuna cobla. hom retorna una meteyssha dictio. o can en cascuna cobla hom retorna un meteysh bordo. o de dos. pero de dos no es gayre acostumat et aquest compas pot hom tener. ysshamens quis vol de doas en doas coblas. o de may.<sup>15</sup>

Por otro lado, la relación se confirma en la lírica gallego-portuguesa por indicios tales como la frecuente –aunque no mayoritaria– incorporación del procedimiento en las cantigas de *mestria* en el último verso de las estrofas (el emplazamiento preferido para la ubicación del refrán),<sup>16</sup> o en el que precede al estribillo en las

<sup>14</sup> Explica D. Billy (Ibid., p. 187) que “le terme [*coblas retronchadas*] sert à designer l’emploi de mot-refrains ou de refrains «en la fi de quascuna cobla»: le champ d’application est l’interestrophe”.

<sup>15</sup> Cfr. *Las Flors del Gay Saber, estier dichas las Leys d’Amors*, III, ed. de M. Gatién-Arnoult, Slatkine Reprints, Genève, 1977 (reimpresión de la edición de Tolosa, 1841-1843), p. 286. En las otras dos versiones de este tratado puede verse el pasaje en *Las Flors del Gay Saber*, ed. de J. Anglade, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1926, p. 34; *Las Leys d’Amors*, II, ed. de J. Anglade, Johnson Reprint Corporation, Nueva York, 1971 (reproducción anastática de la edición de Tolosa, 1919-1920), pp. 145-147. Véase también la definición que se ofrece en el “*Torcimany*” de *Luis de Averçó. Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas. Siglos XIV-XV*, I, ed. de J. M. Casas Homs, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1956, pp. 284-285.

<sup>16</sup> Véase como uno de tantos ejemplos la cantiga alfonsí 18,35: la introducción de *comego* como *palavra-rima* en el último verso de las estrofas y el carácter paralelístico de éste acercan, ciertamente, la composición al modelo de las cantigas de refrán, como se ha indicado ya en la nota 9:

I  
Pero que ei ora mêngua de companha,  
nen Pero Garcia nen Pero d’ Espanha  
nen Pero Galego non irá comego.

II  
E ben vo-lo juro par Santa Maria:  
Que Pero d’ Espanha nen Pero Garcia  
Nen Pero Galego non iran cômeço.

III  
Nunca cinga espada con bõa bainha,  
se Pero d’ Espanha nen Pero Galinha  
nen Pero Galego for ora cômeço.

Fiinda  
Galego, Galego, outren irá começo.

piezas que siguen este otro modelo compositivo. Además, en las cantigas que poseen una estructura de estrofa con vuelta,<sup>17</sup> aunque no siempre se incluya el artificio,<sup>18</sup> es habitual que, cuando se inserta, tienda a hacerse coincidir con uno de los rimantes del refrán,<sup>19</sup> según se aprecia en el texto de Johan Servando arriba transcrito o en otras composiciones como las siguientes:

Trobador	Cantiga	Inicpit	Esquema rimático <sup>20</sup>	Palabra-rima
AIRAS PAEZ	15,2	<i>Mayor guarda vos derom ca soyam senhor</i>	aaBBB (RM 42:2)	v. 3 ( <i>guarir</i> )
ALFONSO X	18,1	<i>Achei Sancha Anes encavalgada</i>	aaabBB (RM 19:23)	v. 4 ( <i>mostea</i> )
ALFONSO X	18,32	<i>Penhoremos o daian</i>	aaababBB (RM 14:1)	v. 6 ( <i>polo can</i> )
ALFONSO X	18,39	<i>Se me graça fizesse este Papa de Roma!</i>	aaabBB (RM 19:2)	v. 4 ( <i>capa</i> )
FERNAN PAEZ DE TALAMANCOS	46,2	<i>Gran mal me faz agora'l-Rei</i>	aaabBB (RM 19:27)	v. 4 ( <i>guarir</i> )
LOPO LIÁNS	87,12	<i>Muito mj praz d' una ren</i>	ababcCC (RM 103,3)	v. 5 ( <i>fogir</i> ) <sup>21</sup>
NUN' EANES CÊRZEO	104,3	<i>Par Deus, dona Maria, mia senhor ben-talhada</i>	aaabBB (RM 19:3)	v. 4 ( <i>o mal que me queredes</i> ) <sup>22</sup>
PERO DE BARDIA	122,1	<i>Assanhou-s' o meu amigo</i>	ababcCCC (RM 105:3; 105:4)	v. 5 ( <i>ande</i> )

En dos de estas composiciones la dependencia de la *palavra-rima* respecto al refrán se hace mayor, pues en alguna de las ocurrencias llega a insertarse en la vuelta no sólo el rimante de uno de los versos del estribillo, sino el verso completo. Así, en la estrofa inicial

<sup>17</sup> Vid. V. Beltrán, "De zéjeles y *dansas*: orígenes y formación de la estrofa con vuelta", *Revista de Filología Española*, 64, 3-4 (1984), pp. 239-266.

<sup>18</sup> Existen, en efecto, cantigas que poseen esta estructura pero que no introducen la técnica (cfr., por ejemplo, 8,3; 11,12; 14,6; 16,9; 16,11; 47,26; 49,1; 49,4; 49,5; 63,15; 63,30; 63,78; 77,5; 77,23; 79,33; 87,5; 125,33; 147,5; 147,12; 147,20; 157,43<sup>bis</sup>; etc.).

<sup>19</sup> No obstante, en algunos poemas se da cabida a la *palavra-rima*, si bien no se recupera como tal ninguno de los rimantes del refrán (cfr., por ejemplo, 25,39; 40,4; 87,10; 120,21; 121,2).

<sup>20</sup> La minúscula cursiva indica el verso en el que se introduce la *palavra-rima*, mientras que la mayúscula del mismo tipo advierte del verso del refrán cuyo rimante coincide con el del verso de vuelta.

de la cantiga alfonsí 18,1 no sólo coincide el rimante (*mostea*), como sucede en las restantes coblas, sino que la identidad abarca a todo el verso, lo que se convierte en un hecho probatorio de la relación existente entre el empleo del refrán y la introducción de una *palavra-rima* en estrofas con estructura zejelesca. De forma semejante actúa el rey Sabio en otra de sus cantigas, la 18,32: en la primera estrofa el verso que precede al estribillo repite íntegramente el último del refrán (*na cadela, polo can*), sometido a una ligera variación en sus apariciones en las otras coblas (II: *sa cadela, polo can*; III: *da cadela, polo can*).

Existen, además, otros textos en los que, como en la cantiga de Gonçal' Eanes do Vinhal (60,13) arriba reproducida, la *palavra-rima* se incorpora en un verso interior de la estrofa que posee la misma rima que el refrán. Al igual que en los ejemplos anteriores, en estos casos “a *palavra-rima* funciona [...] como un verso de volta que indica a transición ó retrouso ou como unha especie de refrán intercalar que interrompe a sucesión de rimas idénticas”.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Consideramos, con los autores de *LPGP* y Montero Santalla (*As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa*, II, p. 633, cantiga núm. 1367), que el antepenúltimo verso constituye la vuelta de la cantiga y estaría formado por una sola palabra (*fógir*), que en las dos primeras coblas es idéntica al rimante del segundo verso del refrán (*dona fremosa que fógir!*). Otros estudiosos, por el contrario, ven ahí el primer verso de un refrán que varía en la tercera estrofa; así lo creen G. Tavani (“Il v. refr. 1 cambia nella III str. (I-II *fógir*, III *guarir*)” (Cfr. *RM*, p. 131, esquema 103:2)) y Á. Correia (*O refrán nos cancioneiros galego-portugueses (Escrita e tipología)*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992, pp. 113-114). Sobre este particular (que tiene que ver también con la delimitación del refrán), vid. *infra*.

<sup>22</sup> Hemos incluido esta pieza, pese a que V. Beltrán llegó a entender el antepenúltimo verso como el primero del refrán. En su opinión, “el supuesto verso de vuelta formaba parte del estribillo —aun cuando variara en su primera mitad como es frecuente en esta escuela—” (Cfr. Beltrán, “De *zéjeles* y *dansas*”, p. 240, n. 5). En realidad, Beltrán parte de la edición de la cantiga realizada por C. Michaélis de Vasconcellos (*Cancioneiro da Ajuda*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990 (reimpresión de la edición de Halle, 1904), I, cantiga núm. 392), donde ese verso (que la filóloga alemana no incluye como refrán) ha sido reconstruido en su primer hemistiquio en la segunda estrofa (dada la ausencia de esa porción de texto en el único testimonio que lo transmitió, B) y sería la parte afectada por la variación, por lo que no parece viable entenderlo como refrán, salvo en el caso de que se restaure de forma idéntica a la primera estrofa, como propone Á. Correia (*O refrán nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 102 del “repertório: lista por autores”, cantiga núm. 825).

<sup>23</sup> Cfr. Brea y Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, p. 202. Pueden verse más ejemplos en las piezas 11,11; 25,80; 63,32; etc.

De igual forma, en algunas *Cantigas de Santa María*<sup>24</sup> –que, como se sabe, son las que mejor explotaron las estructuras zejelescas– el funcionamiento habitual de la *palavra-rima* consiste en introducir el artificio en el verso de vuelta y hacerlo coincidir con alguno(s) de los rimantes del estribillo,<sup>25</sup> según se observa en las siguientes cantigas de *miragre*:

Cantiga	Incipit	Esquema rimático <sup>26</sup>	Palavra rima
118	<i>Fazer pode d' outri vive-los seus</i>	aaabBB	Seus
297	<i>Com' é mui bō' a creença   do que non vee om' e cree</i>	aaabBB	cree vee
304	<i>Aquela en que Deus carne   prendeu e nos deu por lume</i>	aaabBB	costume lume
309	<i>Non deven por maravilla   têer en querer Deus Padre</i>	aaabBB	Padre Madre
311	<i>O que diz que servir ome   aa Virgen ren non é</i>	aaabBB	é fe
341	<i>Com' á gran pesar a Virgen   dos que gran pecado fazen</i>	aaabBB	fazen jazen
348	<i>Ben parte Santa Maria   sas graças e seus tesouros</i>	aaabBB	mouros tesouros
354	<i>Eno pouco e no muito,   en todo lles faz mercee</i>	aaabBB	mercee vee
375	<i>En todo nos faz merçee</i>	aaabBB	merçee vee
393	<i>Macar é door a rrvavia   maravillosa e forte</i>	aaabBB	conorte morte

<sup>24</sup> Los textos son tomados de Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, ed. de W. Mettmann, Castalia, Madrid, 1988, 3 vols.

<sup>25</sup> Vid. S. Parkinson, “*Meestria métrica*: metrical virtuosity in the *Cantigas de Santa María*”, *La Corónica*, 27, 2 (1999), pp. 21-35, particularmente pp. 26-27.

<sup>26</sup> En cursiva se señalan los versos del refrán cuyo rimante coincide con la *palavra-rima* introducida en el verso de vuelta del cuerpo estrófico. Cuando se marcan con este tipo de letra los dos versos del refrán (como sucede en la práctica totalidad de los ejemplos recogidos) es porque en unas estrofas (las impares) se inserta como *palavra-rima* una de las palabras en rima del refrán, y en las demás (las pares) la otra. La única excepción la constituye la cantiga 393, pues, aunque el artificio se distribuye de forma alterna, tan sólo una de las palabras rimantes, la introducida en las estrofas pares (*morte*), coincide con una de las del estribillo, siendo diferente del otro rimante de éste la colocada en las impares (*conorte*). A esta distribución alterna del artificio escapa la cantiga 118 en la que en todas las ocurrencias se inserta la

2. Como se observa, la dependencia que existe entre la *palavra-rima* y el refrán es tal que en ocasiones resulta difícil establecer las fronteras entre el primero y el segundo, especialmente en aquellos casos en que la *palavra-rima* forma parte de un verso paralelístico que llega a repetirse íntegramente en algunas de las estrofas, mientras que en las restantes la coincidencia se reduce a la sección final del verso. En efecto, algunos estudiosos consideran que, para ciertas cantigas, el verso afectado por esta circunstancia debe de ser visto como un refrán o como parte de él, ejemplificando, así, el tipo conocido como “refrán con variación”.<sup>27</sup> De la problemática que rodea esta cuestión da buena cuenta la disparidad de criterios por parte de los críticos a la hora de editar los textos, como se tendrá ocasión de comprobar.

Así, por ejemplo, J. L. Rodríguez no considera refrán el último verso de cada una de las estrofas de la composición de Johan Airas *Ir-vos queredes e non ei poder* (63,32), que pasaría a engrosar enton-

---

misma *palavra-rima* (*seus*), idéntica a uno de los rimantes del refrán. El uso de la *palavra-rima* (que podríamos llamar *unisonans*); vid. G. Pérez Barcala, “Tipología da *palavra-rima* galego-portuguesa”, en *Iberia cantat. Estudos sobre poesía hispánica medieval*, ed. de J. Casas Rigall y E. Díaz Martínez, Universidade de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, 2002, pp.93-108, en los textos marianos alfonsíes se advierte también en otras cantigas narrativas: en la 261 (*Quen Jesu-Crist’ e ssa Madre veer*), la *palavra-rima*, idéntica en todas las estrofas, se inserta en el tercer verso y coincide con la palabra rimante (*veer*) del verso inicial del estribillo; en la 193 (*Sobelos fondos do mar | e nas alturas da terra*) el procedimiento se dispone en cada par de estrofas siguiendo el modelo de las *coblas doblas*, si bien ninguno de los rimantes del refrán (*guerra, erra*) viene introducido como *palavra-rima* en la vuelta (vid. Ferrari, “Parola-rima”, p. 125). Se recoge, por último, una *cantiga de loor*, la 340 (*Virgen Madre groriosa*), en la que el procedimiento viene generado en el verso previo al refrán por la palabra *alua*, de gran interés por las interesantes relaciones intertextuales que permite establecer con el *alba* de Cadenet, *S’ anc fui bella ni prezada* y con la *cantiga dionisíaca* *Levantou-s’ a velida* (25,34), particular sobre el que pueden verse E. Gonçalves, “Intertextualidades na poesía de Dom Denis”, en *Singularidades de uma Cultura Plural. Actas do XIII Encontro de Profesores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa (Rio de Janeiro, 30 de Julho - 3 de Agosto de 1990)*, Rio de Janeiro, 1992, pp. 146-155 (concretamente, p. 153) y M. Brea, “*Levantou-s’ a velida*, un exemplo de sincretismo harmónico”, en *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, II, ed. de J. L. Rodríguez, Parlamento de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000, pp. 139-151.

<sup>27</sup> Vid. Correia, *O refran nos cancioneros galego-portugueses*, pp. 22-24 y 107-116. Para la existencia de este tipo de refranes en la poesía oitánica, vid. P. Jonin, “Le refrain dans les chansons de toile”, *Romania*, 96, 2 (1975), pp. 209-244.

ces la lista de las cantigas de *mestría*.<sup>28</sup> El verso, igual en las dos primeras coblas (*non passastes, eu volos cobrarrei*), coincide sólo en su porción final en la última (*ai meu amigo, eu volos cobrarrei*). G. Tavani y J. M. Montero Santalla defienden, en cambio, la postura contraria, integrando el verso en cuestión como estribillo.<sup>29</sup> Sin embargo, estos mismos investigadores invalidan como refrán el verso cuarto de la cantiga *Ai, dona fea, fostes-vos queixar* (70,4) de Johan Garcia de Guilhade, verso que se modifica en la estrofa intermedia (*vos quero já loar toda via*), mientras que en las otras dos es idéntico (*en que vos loarei toda via*).<sup>30</sup> Llama la atención que los dos estudiosos ofrezcan soluciones divergentes para textos que, como se ve, responden a una misma realidad (aunque el verso problemático en la segunda de las composiciones aparezca intercalado en la estrofa), pues no se advierten con claridad los motivos que pudieron haber llevado a ambos a proponer soluciones contrarias y a considerar que el verso modificado constituye el refrán en la cantiga 63,32, pero no en la 70,4. Y, para aumentar aún más la confusión, Â. Correia integra como estribillo el verso sometido a variación en los dos ejemplos señalados:<sup>31</sup>

JÓHAN AIRAS (*LPGP* 63,32)

I

Ir-vos queredes e non ei poder,  
 par Deus, amigo, de vos én tolher;  
 e se ficardes vos quero dizer,  
 meu amigo, que vos por én farei:  
 os días que vós, a vosso prazer,  
*non passastes, eu volos cobrarrei.*

JOHAN GARCIA DE GUILHADE  
 (*LPGP* 70,4)

I

Ai, dona fea, fostes-vos queixar  
 que vos nunca louv[o] en meu cantar;  
 mais ora quero fazer un cantar  
*en que vos loarei toda via;*  
 e vedes como vos quero loar:  
*dona fea, velha e sandia!*

<sup>28</sup> Vid. J. L. Rodríguez, *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, Universidade de Santiago de Compostela (Anexo 12 de Verba), Santiago de Compostela, 1980, cantiga núm. 68.

<sup>29</sup> Cfr. Tavani, *RM*, p. 53 (esquema 13:18) y Montero Santalla, *As rimas da poesia trovadoresca*, I, p. 547 (cantiga núm. 1052).

<sup>30</sup> Cfr. Tavani, *RM*, p. 55 (esquema 13:42); Montero Santalla, *As rimas da poesia trovadoresca*, II, p. 684 (cantiga núm. 1506).

<sup>31</sup> Vid. Correia, *O refran nos cancioneros galego-portugueses*, pp. 110 y 112. Véanse igualmente las pp. 41 (cantiga núm. 329) y 51 (cantiga núm. 405) del "repertório: lista por autores".

II

Se vos fordes, sofrerei a maior  
Coita que sofreu molher por senhor,  
e se ficardes polo meu amor  
darei-volo que por én farei:  
os dias que vós, a vosso sabor,  
*non passastes, eu volos cobrarei.*

II

Dona fea, se Deus mi pardon,  
pois avedes [a]tan gran corazón  
que vos eu loe, en esta razon  
vos quero já loar toda via;  
e vedes qual será a loaçõn:  
*dona fea, velha e sandial!*

III

Ides-vos e tedes-m' en desden,  
e fico eu mui coitada por én,  
e ficade por min, ca vos conven,  
e direi-vos que vos por én farei:  
os dias que vós non passastes ben,  
*ai meu amigo, eu volos cobrarei.*

III

Dona fea, nunca vos eu loei  
en meu trobar, pero muito trobei;  
mais ora já un bon cantar farei,  
en que vos loarei toda via;  
e direi-vos como vos loarei:  
*dona fea, velha e sandial!*

Para la primera composición, podría verse el último verso como el estribillo (con lo que la cantiga tendría el esquema aaabaB, como sucede, por ejemplo con otras como la 2,12 –*Foi Don Fagundo un dia convidar*–), si bien también sería factible no contemplar esa posibilidad, pues el esquema rimático resultante (aaa-bab) vendría apoyado, entre otras, por la cantiga 140,4 –*Preguntei ña don[a] en como vos direi*–: de verlo así, la cláusula *eu volos cobrarei* constituiría una *palavra-rima* incorporada en un verso que responde perfectamente a la disposición paralelística semántica y estructural de toda la composición, especialmente destacable en los versos colocados en la cuarta (donde habría también otra *palavra-rima*: *por én farei*) y quinta posiciones. De igual forma, para el texto de Guilhade, aunque sería lícito entender el verso cuarto como parte de un refrán (con el mismo esquema –aaaBaB– que, por ejemplo, la cantiga 60,2 –*Amiga, por Deus vos venh' ora rrogar*–), tampoco sería desacertado postular una ordenación rimática del tipo aaabaB, testimoniada, junto a otras, por la cantigas 60,13 –*Quand' eu soby nas torres sobe' lo mar*– o la ya mentada 63,32, de entender para ésta el último verso como el estribillo de la pieza: nuevamente, *toda via* sería la *palavra-rima* de un texto en el que el paralelismo se percibe para otros muchos versos, como el tercero de las estrofas primera y última, o el penúltimo de todas ellas.

3. ¿Nos encontramos en casos como éstos ante ejemplos de *palavras-rima* insertas en un verso paralelístico de tal clase que llega a iterarse completo en algunas coblas? ¿O estamos más bien ante un verso que constituye el refrán con variación de la cantiga o que forma parte de él? La cuestión no es de fácil resolución,<sup>32</sup> ya que se trata de dos técnicas (refrán y paralelismo) que poseen la misma funcionalidad: “*refrain* ripetuto nei testi a forma fissa e tecnica parallelistica –explica M. L. Meneghetti– rappresenterebbero insomma i due sbocchi alternativi, ma, in partenza almeno, sostanzialmente equivalenti della medesima ricerca formale”, pues “ciò che di norma differenzia il *refrain* dal paralelismo è semplicemente la scelta, entro la categoria della prevedibilità, fra la fissità (*refrain*) e la variazione de forma o di posizione (paralelismo)”.<sup>33</sup>

La tradición manuscrita puede arrojar cierta luz sobre el tema; no obstante, hay cantigas para las que no resulta de gran ayuda, como se tendrá ocasión de comprobar en algunos de los textos que se proporcionan a continuación a modo de ejemplo y que se reproducen en el siguiente cuadro:

---

<sup>32</sup> Â. Correia (*O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 107) apunta que “tornou-se difícil definir a fronteira entre as repetições paralelísticas típicas da lírica galego-portuguesa e o refrão con variação”. Idénticas apreciaciones subyacen en el repertorio preparado para la poesía de los *trouvères*, cuando se explica que “Un mot-refrain n’est jamais identique à un vers identique ou presque identique à un vers court puisque, en ce cas, nous parlerions de R<sup>2</sup>” (Cfr. Mölk et Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française* p. 22), y se añade, además, que “R<sup>2</sup> désigne un refrain légèrement modifié au debut et, de ce fait, une modification purement syntaxique du premier vers du refrain en guise de vers de transition reliant le corps de la strophe au refrain. Cette modification peut porter sur le premier mot ou sur toute une unité syntaxique” (*Ibid.*, p. 21).

<sup>33</sup> Cfr. M. L. Meneghetti, “Schemi metrici “à refrain” e tecnica parallelistica nella lirica romanza medievale”, en *Omaggio a Gianfranco Folena*, I, Editoriale Programma, Padova, 1993, pp. 135-146, pp. 146 y 143 concretamente.

Cantiga (LPGP)	Mss	Esquemas rimáticos <sup>34</sup>		
		Tavani	Correia	Montero Santalla
<i>Senhor, oj' ouvesse' eu vagar</i> (25,119)	B 525 <sup>a</sup> V 118	ababb <u>A</u>	ababb <u>A</u>	Ababb <u>A</u>
[ <i>Don</i> ] <i>Estev' Eanes, por Deus</i> (32,1)	B 1611 V 1144	abbaa <u>B</u>	abbaa <u>B</u>	abbaa <u>B</u>
<i>Ir-vos queredes e non ei poder</i> (63,32)	B 1050 V 640	aaaba <u>B</u>	aaaba <u>B</u>	aaaba <u>B</u>
<i>Amiga, grand' engan' ouv' a prender</i> (121,2)	B 1205 V 810	abb <u>C</u> B	abb <u>C</u> CB	aa <u>B</u> BA
<i>Madre, se meu amigo veese</i> (55,2)	B 849 V 435	aa <u>B</u> BB	aa <u>B</u> BB	aa <u>B</u> BB
<i>A Lobatom quero eu ir</i> (136,1)	B 448	Abcbdd <u>E</u> FFEGGE	abcbdd <u>E</u> FFEGGE	Aabb <u>A</u> CCDEED
<i>Ai, dona fea, fostes-vos queixar</i> (70,4)	B 1485 V 1097	aaa <u>B</u> aB	aaa <u>B</u> aB	aaa <u>B</u> aB
<i>Mentri' esta guerra foi, assi</i> (56,7)	B 1523	aa <u>B</u> aB	aa <u>B</u> aB	aa <u>B</u> aB

Los copistas, como bien sabe Â. Correia,<sup>35</sup> pusieron un mimo especial en la transcripción del refrán; practicando diversos procedimientos y con los medios que tenían a su alcance, trataron de reproducir un ejemplar en el que ese elemento de la cantiga aparecía generalmente individualizado, aunque no siempre actuaron de manera sistemática e incurrieron en posibles errores:

O antecedente comum a B e V podía marcar os refr,es com um material de que os copistas quinhentistas não dispunham. Na verdade, tal como acontece em A, os refrães poderiam estar destacados, no modelo daqueles Cancioneiros, com uma inicial pintada ou decorada a cor. [...] A hipótese de todos os versos do antecedente començarem com maiúscula, estando a do primeiro do refr, o destacada a cor, explicaria não so as divergências entre copistas, quanto aos modos de marcar o refrão, mas também as hesitações observadas, ja que, durante o acto de cópia, os amanuenses

<sup>34</sup> Véanse, en todos los casos, las explicaciones y referencias que se ofrecen a pie de página para cada una de las composiciones.

<sup>35</sup> Vid. Correia, *O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, pp. 38-88; Id., "Do refrão de Meendinho à escrita dos refrães nos Cancioneiros", en *Actas do Congreso "O Mar das Cantigas"*, Xunta de Galicia- Dirección Xeral de Promoción Cultural, Santiago de Compostela, 1998, pp. 267-290.

terão tido de converter um sistema de marcação em outro, que não teriam sistematizado suficientemente.<sup>36</sup>

Entre las prácticas ensayadas por los amanuenses está la de iniciar el refrán con un tipo de letra distinta (mayúscula –que en A tiene, además, un color de tinta diferente– o minúscula en los apógrafos italianos) de la de los restantes versos, si bien este uso no es contemplado por todos los copistas, registrándose incluso la posibilidad de que un mismo amanuense no adopte criterios uniformes. Por otro lado, es frecuente que quienes transcribían abreviasen ese tramo del texto a partir de la segunda estrofa con un segmento de texto que puede o no variar (o, en el caso de A, por medio de siglas),<sup>37</sup> siguiendo en este punto las abreviaciones del refrán que ya debían figurar en el modelo que se manejaba, por lo que tales reducciones se practicaban independientemente del espacio del que se disponía para transcribir el texto.<sup>38</sup>

Ahora bien, no siempre es fácil discernir si constituye el refrán un verso que se modifica en una de las estrofas, pues los copistas no muestran un comportamiento unificado y, además, para un mismo texto pueden percibirse prácticas de escritura diferentes en manuscritos distintos, hasta el extremo de que, si uno de ellos nos orientaría a creer que el verso ligeramente cambiado podría constituir el refrán de la cantiga, el otro haría dudar de tal posibilidad, lo que no deja de sorprender en cancioneros que, como B y V, remontan supuestamente a un mismo antecedente.<sup>39</sup> Así sucede con la cantiga *Que de ben mi ora podia fazer* (63,63), atribuida a Johan

<sup>36</sup> Cfr. *Id.*, “Do refrão de Meendinho”, pp. 281-282.

<sup>37</sup> Para el empleo de las siglas en el *Cancioneiro da Ajuda*, vid. M. A. Ramos, “Tradições gráficas nos manuscritos da lírica galego-portuguesa”, en *Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Université de Trèves (Trier) 1986)*, VI, ed. de D. Kremer, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, pp. 37-48, particularmente pp. 43-45.

<sup>38</sup> Vid. S. Parkinson, “False Refrains in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Portuguese Studies*, 3 (1987), pp. 21-55, especialmente, pp. 45-47.

<sup>39</sup> Vid. J. M. d’Heur, “Sur la généalogie des chansonniers portugais d’Ange Colocci”, *Boletim de Filologia*, 39 (1984), pp. 23-34. Ese antecedente sería, como se sabe, el *Livro das Cantigas* que el Conde de Barcelos lega a Alfonso XI de Castilla, antología poética que podría identificarse con ese *Libro di portughesi* que fue prestado en Roma por António Ribeiro a Lattanzio Tolomei, amigo de Colocci, quien entre 1525 y 1526 ordenaría su copia. Vid., sobre este particular, E. Gonçalves, “Quel da Ribera”, *Cultura Neolatina*, 44 (1984), pp. 219-224.

Airas y transmitida por los dos apógrafos italianos (B 957 / V 544), aunque con una disposición gráfica diferente en cada una de ellos. En el cancionero lisboeta, el copista e<sup>40</sup> interpreta como refrán los dos últimos versos de cada *cobra*, pues abrevia el penúltimo transcribiéndolo incompleto desde la segunda estrofa, quizás llevado por su estructura anafórica y el destacado paralelismo literal,<sup>41</sup> lo que motivó que el verso final, este sí idéntico en todas las estrofas, ya no se reproduzca a partir de la segunda. En cambio, el penúltimo verso debía figurar íntegro en el ejemplar que se copiaba, porque en el cancionero de la Vaticana se escriben completos todos los versos de la cantiga.<sup>42</sup> Las peculiaridades gráficas del copista en B explican que Angelo Colocci identificase como refrán los dos versos finales (con la nota *tornel* y el trazo típico diseñado por el humanista para demarcar el estribillo), lo que indicaría probablemente que no siempre cotejaba con el original el manuscrito que supervisaba o que, cuando menos, para algunos textos realizaba una revisión rápida orientándose por los usos de sus copistas (cfr. Apéndice I):

I

¡Que de ben mi ora podia fazer  
Deus, se quisess' e non lhi custa ren!  
Contar-mi os dias que non passei ben  
e dar-mi outro[s] tantos a meu prazer  
e mia senhor, ca, se Deus mi perdon,  
os dias que viv' om' a seu prazer  
*dev' a contar que viv' e outros non*

<sup>40</sup> Para los copistas que participaron en la reproducción de B, vid. A. Ferrari, "Formazione ed struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci – Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14 (1979), pp. 27-142.

<sup>41</sup> Para un análisis del paralelismo, vid., entre otros, D. M. Atkinson, "Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric", *Modern Language Review*, 50 (1955), pp. 281-287 y E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970<sup>2</sup>.

<sup>42</sup> A no ser que pensemos, con G. Tavani, en la existencia de un *codex interpositus* entre el antecedente común a los dos apógrafos coloccianos y V. De entre la abundante bibliografía dedicada por el profesor italiano a esta cuestión, remitimos a una de sus más recientes contribuciones, en la que pueden encontrarse las referencias de todos sus trabajos anteriores sobre el particular: G. Tavani, "Eterotopie ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesei", *Estudis Romànics*, 22 (2000), pp. 139-153.

II

E mia vida nona devo chamar  
 vida, mais mort', a que én eu passei  
 sen mia senhor, ca nunca led' andei  
 e non foi vida, mais foi gran pesar;  
 por én saben quantos no mundo son:  
os dias que viv' ome sen pesar  
 [*dev' a contar que viv' e outros non*].

III

E os dias que me sen mia senhor  
 Deus fez viver, passe[i]-os eu tan mal  
 que nunca vi prazer de min nen d' al;  
 e esta vida foi tan sen sabor  
 e quen a julgar quiser con razon:  
os dias que viv' om' a seu sabor  
 [*dev' a contar que viv' e outros non*].

Los datos apuntados para esta y otras cantigas<sup>43</sup> informan que las abreviaciones de versos que se llevan a cabo en el cancionero B no permiten concluir con certeza que nos hallamos ante un refrán, pues la confrontación con V apunta en la dirección contraria, al hallarse la cantiga completa en el original, por lo que habría que pensar más bien que las alteraciones que se producen en ese verso responden a las posibilidades estéticas del paralelismo y que, por lo tanto, ya entonces ambos procedimientos se relacionaban. Por otro lado, ha de tenerse en cuenta que, de entenderse como refrán el verso que se ve afectado por la modificación, el proceso de abreviación debía ser practicado de forma idéntica en ambos manuscritos, como evidencian las investigaciones de Â. Correia, para quien “B e V concordam quase sempre no segmento de texto com que é abreviado o refrão”.<sup>44</sup> Así, en la cantiga de Pero da Ponte

<sup>43</sup> Cfr. las cantigas *Álvar Rodríguez dá preço d' esforço* (LPGP 30,1) -B 1317 / V 922-; *O caparon do marvi* (LPGP 30,21) -B 1322 / V 927-; *Se vós, Don Foão, dizedes* (LPGP 30,33) -B 1321 / V 926-; *Voss' amigo quer-vos sas dōas dar* (LPGP 63,82) -B 1032 / V 622-; *Vedes, amigo, ond' ei gran pesar* (LPGP 63,80) -B 1037 / V 627-. Para estos y otros ejemplos semejantes, *vid.* G. Pérez Barcala, “Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional Cod. 10991*, *Revista de Poética Medieval*, 7 (2001), pp.53-96, concretamente pp.81-89.

<sup>44</sup> Cfr. Correia, *O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 68.

*Marinha Crespa, sabedes filhar* (120, 21), sólo resulta adecuado interpretar como estribillo el último verso de la cantiga (aún cuando el anterior sea idéntico en las dos últimas coblas —*de vós; e poren diz o veru' antigo*— y coincida sólo en su porción final en la primera —*eno bon prad'; e diz o veru' antigo*—), habida cuenta de que en B (1628) el copista *a* lo reduce desde la segunda estrofa, igual que sucede en V (1162).<sup>45</sup> (Cfr. Apéndice II)

3.1. Ahora bien, el proceso de abreviación no se practica de manera sistemática, sobre todo cuando el refrán lo constituye un único verso en posición final, como reconoce Â. Correia, lo que se convierte en un problema añadido, llegado el momento de decidir si forma o no un refrán el verso que sufre alguna transformación.<sup>46</sup> Así, la cantiga dionisiaca 25,119 (*Senhor, oj' ouvesse eu vagar*) varía el último verso en la primera estrofa (*Senhor, a que el nom fez par*), frente a las otras dos (*esta coita que nom a par*). La transmisión textual de la pieza hizo que se conservase en los dos apógrafos italianos (B 525<sup>a</sup> / V 118), pero no hay señales de que el verso final constituya el estribillo de la pieza, pues no se abrevia y presenta, además, el mismo módulo para la letra inicial que la de los restantes versos, al haber sido reproducida en B por el copista *a*.<sup>47</sup> Esta circunstancia no ha impedido que G. Tavani y Â. Correia entiendan que constituya el refrán de la cantiga

<sup>45</sup> De igual manera, puesto que, como se está viendo, los especialistas suelen contemplar la posibilidad de incluir en el refrán un verso que se ve parcialmente modificado, tampoco sería desacertado marcar el inicio del refrán en el penúltimo verso —situación que no hemos detectado en ninguno de los estudios consultados—, pues el esquema rimático aaaBB estaría documentado del mismo modo que lo está el que se ofrece siempre para esta cantiga, aaabB. Vid. Tavani, *RM*, pp. 59-60.

<sup>46</sup> “Quando em B e V n.º se abrevia um refrão, este é normalmente constituído por apenas um verso, às vezes curto” —explica Â. Correia, que añade que “para além de a regra geral de abreviação dos refrões em A ser igual à que é observada em B e V, também a tendência para não abreviar refrões de um só verso por vezes curto, se repete neste Cancioneiro” (Cfr. Correia, “Do refrão de Meendinho”, pp. 270 y 271)—. La no abreviación de los refranes con variación constituidos por un único verso constituye, en opinión de la investigadora, un obstáculo para su identificación como tales (Vid. *Id.*, *O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 74).

<sup>47</sup> Según explica Correia (*O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 46), “o copista B/a, tal como o copista B/e, começa todos os versos com maiúscula, pelo que o início do refrão não se distingue, graficamente, do corpo da estrofe”.

el verso final de las estrofas, frente a J. M. Montero Santalla, para quien la composición vendría a sumarse a las cantigas de *mes-tria* gallego-portuguesas.<sup>48</sup> (Cfr. Apéndice III)

Sin embargo, para la composición de Estevam Fernandiz Barreto [*Don*] *Estev' Eanes, por Deus* (32,1) las divergencias gráficas que se advierten en los dos apógrafos no impiden tomar en consideración el último verso como refrán (y en este caso no se observan discrepancias entre los estudiosos, pues es común considerar que el último verso constituye el estribillo, aunque en la estrofa intermedia varíe *—meter ciada pela Gafaria—* ligeramente con respecto a las dos restantes *—ciada feita pela Gafaria—*).<sup>49</sup> El texto fue reproducido en B (1611) por el copista *c*, cuyos hábitos gráficos llevan a creer que el verso de remate de las estrofas, aunque se modifique en la segunda cobla, debió ser visto como refrán: aunque no se abrevia, en las dos últimas *cobras* ese verso se inicia, frente a los restantes versos de esas mismas estrofas, con minúscula, situación que en el otro apógrafo quinientista (V 1144) no se percibe al comenzar todos los versos con minúscula (cfr. Apéndice IV). Contrariamente, la cantiga de Johan Airas arriba reproducida *Ir-vos queredes e non ei poder* (63,32), transcrita en B (1050) por el copista *e*, presenta abreviado el último verso en la segunda estrofa, si bien, dada la variación que le afecta en la última, vuelve a escribirlo íntegro en ésta. El cotejo con V (640) parece levantar ciertas dudas sobre la interpretación de ese verso final como el refrán, pues en este códice se copian completos todos los versos,<sup>50</sup> lo que no ha impedido a algunos estudiosos reconocer que el verso en cuestión constituye el estribillo de la composición (vid supra, apartado 2).

<sup>48</sup> Cfr. Tavani, *RM*, p. 101 (esquema 79:16); Correia, *O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 22 (del “repertório: lista por autores”, cantiga núm. 175) y Montero Santalla, *As rimas da poesia trovadoresca*, I, p. 403 (cantiga 532). Así pues, si los dos primeros optan por la ordenación rítmica ababbA, Montero Santalla propone ababba.

<sup>49</sup> Cfr. Tavani, *RM*, p. 140 (esquema 132:6); Montero Santalla, *As rimas da poesia trovadoresca*, II, p. 722, cantiga núm. 1622; Correia, *O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 25 (cantiga núm. 199) del “repertório: lista por autores”.

<sup>50</sup> Comp. la disposición gráfica de esta composición en los cancioneros italianos con la situación descrita para la cantiga 63,63 (vid. supra).

3.2. Por lo tanto, las abreviaciones de ciertos segmentos de texto y los comportamientos gráficos de los copistas parecen indicar que el refrán se diferenciaba del resto de la cantiga. Así, por ejemplo, la cantiga de amigo de Pero d'Armea *Amiga, grand' engan' ouv' a prender* (121,2) varía el cuarto verso en una de las estrofas, la primera (*tan grande que non podia guarir*), frente a las dos restantes (*por mi e que non podia guarir*). Ahora bien, esta circunstancia no impide la inclusión de dicho verso en el refrán por parte de Â. Correia, que justifica la alteración “pelas exigências da sintaxe e / ou semântica do novo contexto estrófico onde se insere o refr.,o”.<sup>51</sup> Sin embargo, el análisis de la tradición manuscrita documenta para esta cantiga que aquel verso no debía formar parte del estribillo, según parecen entender investigadores como G. Tavani y J. M. Montero Santalla, que, sin embargo, no justifican de modo alguno su opción.<sup>52</sup> El texto fue transmitido por los dos apógrafos italianos (B 1205 / V 810): en B fue reproducido por el amanuense *a* que, como es su costumbre, inicia todos los versos con mayúscula, por lo que no permite distinguir gráficamente el refrán de los versos estróficos; no obstante, ayuda a individualizar ese segmento de la cantiga el sistema de abreviación empleado por el copista, ya que, a partir de la segunda estrofa, al igual que sucede en V, escribe sólo parte del penúltimo verso y no reproduce ya el último. Estos datos podrían estar apuntando que para esta cantiga los amanuenses sólo reconocieron como refrán los dos versos finales de cada estrofa, que, por otra parte, debieron ser los únicos que en el ejemplar del que se copiaba estarían marcados como tales. (Cfr. Apéndice V)

<sup>51</sup> Cfr. Correia, *O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 110. Por lo tanto, para la estudiosa portuguesa la composición tiene el esquema rimático abbCCB.

<sup>52</sup> Cfr. Tavani, *RM*, p. 258 (esquema 193:1); Montero Santalla, *As rimas da poesia trovadoresca*, I, p. 592, cantiga núm. 1221. Tavani y Montero Santalla optan por los siguientes esquemas rimáticos: el primero propone una ordenación de las rimas del tipo abbCB, mientras que el segundo –al adoptar una disposición de los dos primeros versos como uno largo (dando preeminencia a la rima más que al isosilabismo)– fija el esquema aabBA (si bien parece no contemplar el último verso como parte del refrán, probablemente por error, ya que, al ser idéntico ese verso en las tres estrofas, no cabría cuestionarse su integración en el estribillo).

La misma práctica se percibe para la cantiga de Garcia Soarez *Madre, se meu amigo veese* (55,2) [B 849], en la que el antepenúltimo verso es idéntico en todas las estrofas (*demandar-lh' ei que se veja migo*), con la única excepción de la primera (*que se veesse veer comigo*). Esta particularidad no obsta a Â. Correia y G. Tavani a incorporarlo al refrán del poema.<sup>53</sup> Sin embargo, es más verosímil pensar que ese verso constituye un paralelismo simétrico que, repetido literalmente (*demandar-lh' ei que se veja migo*), se corresponde semánticamente con ese mismo verso y el anterior de la primera estrofa (*demandar lh' ia, se vos prouguesse, / que se veesse veer comigo*); por ello ese verso podría no ser interpretado como parte del estribillo de la composición, como parece sugerir J. M. Montero Santalla.<sup>54</sup> De hecho, el copista *c* sólo permite reconocer como refrán los dos versos finales de cada estrofa: la mayúscula empleada por el amanuense para marcar el refrán<sup>55</sup> sólo aparece en el penúltimo verso, que, por otro lado, no llega a escribirse por entero en las estrofas III, IV y V, y ni siquiera parcialmente en la II (a diferencia de lo que sucede en V (435), donde ese verso se abrevia con una porción mayor o menor de texto en todas las estrofas).

Algo semejante sucede con la composición de Pero Viviae *A Lobatom quero eu ir* (136, 1), transmitida exclusivamente por B (448) y transcrita en esta ocasión por el copista identificado como *d*. Aunque este amanuense tiende a marcar regularmente el comienzo del refrán con una inicial mayúscula ya en la primera *cobra*, en esta cantiga tan sólo se singulariza de este modo en la

<sup>53</sup> Cfr. Correia, *O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 36 del “repertório: lista por autores” (cantiga núm. 287); Tavani, *RM*, p. 89 (esquema 42,12 —composición para la que el filólogo advierte que “Nella I str. Il v. ref. 1 π v. refr. 3, nelle altre è id.”—). Por lo tanto, ambos estudiosos defienden para la cantiga la ordenación rimática aaBBB.

<sup>54</sup> Cfr. Montero Santalla, *As rimas da poesia trovadoresca*, I, p. 487 (cantiga núm. 845), que se inclina por un esquema aabBB.

<sup>55</sup> Remitimos a Correia (*O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, pp. 48-53) para una explicación detallada del sistema empleado por el copista *c* en la transcripción del refrán, sistema que incluye la mayúscula y para las composiciones reproducidas en una de las zonas una señal de parágrafo.

tercera estrofa a partir del octavo verso.<sup>56</sup> Por otro lado, en la segunda estrofa no se escribe más texto después de este verso. Por lo tanto, el verso transcrito en séptima posición coincide en las dos últimas estrofas (*esta é dona Johanna*) y se altera mínimamente en la primera (*Deus fez é dona Johanna*), pero no debió ser interpretado como constituyente del refrán, aunque así lo hayan creído nuevamente especialistas como Â. Correia o G. Tavani,<sup>57</sup> frente a la opción defendida por J. M. Montero Santalla.<sup>58</sup>

3. 3. Por otra parte, la posibilidad de que la variación afecte a un refrán intercalar debe ser valorada, porque los copistas, salvo excepciones puntuales, obviaban este tipo de refranes que no marcaban de ninguna manera especial, e identificaban normalmente el estribillo con un segmento de texto ubicado en posición final de estrofa.<sup>59</sup> Habrá que manejarse con cautela a la hora de considerar refranes intercalares en aquellos casos en los que el verso introducido en el interior de la estrofa no coincida con ninguno de los que forman parte del refrán final, ya que aquellas cantigas que (como la 18,27; 35,2 y 120,5) siguen el modelo de la balada provenzal<sup>60</sup> o aquéllas otras que (como la 120,36; 120,47; 144,2 y 147,9) se emparentan con el esquema del *rondeau* francés,<sup>61</sup> no plantean pro-

<sup>56</sup> Para un análisis de los modos de marcación del refrán de este copista en las cantigas que son de su responsabilidad y de los casos en que transgrede la tendencia mayoritaria, *vid. Ibid.*, pp. 53-55.

<sup>57</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 102-103 (del “repertório: lista por autores”, cantiga núm. 827); Tavani, *RM*, pp. 278-279 (esquema 251:1 —cantiga para la que resulta contradictoria la información ofrecida por el investigador, porque supone que hay un refrán de siete versos, pero que en el primero de ellos hay también una *palavra-rima*, *dona Johanna*—). El esquema que, consecuentemente, se sugiere es abcbddE<sup>2</sup>FFEGGE.

<sup>58</sup> Cfr. Montero Santalla, *As rimas da poesía trovadoresca*, I, pp. 374-375 (cantiga núm. 429). Dando preeminencia a la rima y fundiendo los cuatro primeros versos cortos (de las propuestas anteriores) en dos versos largos, con el fin de evitar, asimismo, dos *palabras-perdidas*, el estudioso propone el esquema aabb<sub>a</sub>CCDEED.

<sup>59</sup> *Vid.* Correia, *O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, pp. 71-72.

<sup>60</sup> *Vid.* V. Beltrán, “La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa”, en *Actas del Congreso Internacional “La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X”* (Murcia, 5 - 10 marzo 1984), ed. de F. Carmona y J. Flores, Universidad de Murcia-Servicio de Publicaciones, Murcia, 1985, pp. 79-89.

<sup>61</sup> *Vid. Idem*, “Rondel y *refram* intercalar en la lírica gallego-portuguesa”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 30 (1984), pp. 69-89.

blemas para su reconocimiento como tales (aún cuando, como venimos diciendo, los copistas no señalan de modo alguno los versos intercalados que forman parte del refrán).

Tampoco habría dificultades para particularizar un refrán intercalar en aquellos casos en que, aunque no se identifique como tal en los códices, un verso idéntico se repite en el interior de las estrofas en idéntica posición y, además, posee la misma rima que el refrán final. El problema se plantea, pues, en aquellos textos en los que ese verso, que coincide rimáticamente con el refrán final, sufre alguna alteración, como sucede en la cantiga ya referida *Ai, dona fea, fostes-vos queixar* (70,4) o *Mentr' esta guerra foi, assi* (56,7) (en la que el verso idéntico en las estrofas inicial y final (*per pé de cavalo; mais ôi-*) se modifica en la intermedia (*que non prix i cajon! mais ôi-*), cantigas ambas sobre las que algunos investigadores se han cuestionado la consideración como refrán del verso variado.<sup>62</sup> Desde una perspectiva prudente cabría hablar en tales casos de una *palavra-rima* (*mais ôi-*) que, introducida en un verso paralelístico, funciona como anticipo del estribillo.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Para la primera de las composiciones ya se ha visto que Tavani y Montero Santalla no apreciaban que el verso ubicado en cuarta posición constituyese parte del estribillo (cfr. n. 30). El filólogo italiano, con su indicación “3 s 5+1” sólo tiene, en efecto, por refrán el último verso de cada cobla, considerando que en el v. 4 hay una *palavra-rima* (todavía) (Cfr. Tavani, *RM*, p. 55). Correia (*O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 51 del “repertório: lista por autores”, cantiga núm. 405) defiende la postura contraria. Para la segunda cantiga (56,7), tanto Correia (Ibid., p. 36 del “repertório: lista por autores”, cantiga núm. 289) como Montero Santalla (*As rimas da poesia trovadoresca*, II, p. 695, cantiga núm. 1542) son de la opinión de que el verso modificado constituye el refrán intercalar del texto (proponiendo, consecuentemente, el esquema rimático aaBaB), contrariamente a lo que estima Tavani (*RM*, p. 80, esquema 33:16), para quien en el tercer verso hay una *palavra-rima* (“par.-rima: v. 3 *mays, oylmays*”), con lo que la cantiga pasaría a poseer una ordenación de las rimas del tipo aabaB.

<sup>63</sup> Sólo de este modo cabe interpretar -creemos- lo que sucede en estos otros textos: 25,80 (*Por Deus, amiga, pes-vos do gram mal*); 60,13 (*Quand' eu soby nas torres sobe'lo mar*) y 63,32 (*Ir-vos queredes e non ei poder*). V. Beltrán (“Rondel y *refram* intercalar”, pp. 83-85) las había considerado ejemplos de cantigas con refrán intercalar (con una disposición de rimas del tipo aaaBaB), aún cuando el verso introducido en el interior de las estrofas a modo de estribillo no coincidiera en ninguna de ellas, pues la identidad se limita a la porción final, provocada por el destacado correlato paralelístico del verso. Curiosamente el estudioso, refiriéndose al primero y al último de los textos, puntualiza que “el *refram* pierde identidad y queda parcialmente absorbido por la estrofa” (p. 85), por lo que parece lícito defender que se trata de cantigas con un verso final repetido a modo de estribillo y otro que en posición interior cumpliría una función análoga a la del refrán intercalar, al introducirse una *palavra-rima* en un

Y, a falta de otros criterios, creemos defendible tal hipótesis también para aquellas piezas en las que el supuesto refrán intercalar estaría formado por un verso que en el conjunto de la cantiga representa una *palavra-perduda*<sup>64</sup> carente, por tanto, de rima intraestrófica. A pesar de que dos cantigas testimonian esta posibilidad,<sup>65</sup> hay piezas en las que el verso que podría ser susceptible de ser interpretado como un refrán intercalar se ve modificado en alguna de las coblas. Aducimos como ejemplo la cantiga de Gonçal' Eanes do Vinhal *Abadessa, Nostro Senhor* (60, 1), cuyo tercer verso varía ligeramente en la segunda estrofa (*mays nembrastes-vos ben de min*) frente a las tres restantes (*porque vos nembrastes de mi(n)*). Tal modificación, conforme al hábito de la crítica para otros textos, no obstaculizaría el que se contemplase dicho verso como refrán, pasando entonces la cantiga a poseer el esquema abCbdda, lo que, desde nuestra perspectiva, parece poco probable, pues nos encontraríamos más bien ante un verso en el que una *palavra-rima* (*de min(n)*) se repite simétricamente en un verso paralelístico, simetría en la disposición del artificio que podría provocar que el verso fuese visto como un refrán, al repetirse completo en tres de las estrofas:<sup>66</sup>

---

verso paralelístico que rompe la serie de rimas idénticas. El esquema que proponemos para las tres composiciones es, pues, aaabaB, como sugiere también Correia, *O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 105.

<sup>64</sup> Para una visión de conjunto de este procedimiento vid. M<sup>a</sup> C. Rodríguez Castaño, "A *palavra perdida*: da teoría á práctica", en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, III, ed. de S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló, 1999, pp. 263-285.

<sup>65</sup> Se trata del texto dionisiaco *Amiga, quem vos ama* (25,9) y de la cantiga de Pero da Ponte *Agora me par' eu mui sen meu grado* (120,1), con los esquemas rimáticos ababcDc y abaCbadb respectivamente. Cfr. Correia, *O refran nos cancioneiros galego-portugueses*, p. 105.

<sup>66</sup> La apreciación podría extenderse entonces a la cantiga 63,52 (*Ouvi agora de mia prol gran sabor*). Aunque el verso cuarto presenta la misma rima que los ubicados en las posiciones inicial y final de estrofa (y, por lo tanto, no constituye una *palavra-perduda*), es idéntico en las dos últimas estrofas (*E dixi-lh' eu: -Per bia fe, senhor*) y distinto, sólo parcialmente, en la primera (*e dixi-lh' eu: -Fremosa mia senhor*).

## I

Abadessa, Nostro Senhor  
Vos gradesca, se lhy prouguer,  
Porque vos nenbrastes de mi  
a sazon que m' era mester,  
hu cheguey a vosso logar,  
;que tan ben mandastes pensar  
hy do vosso comendador!

## II

Ca morto fora, mha senhor,  
de gram lazeyra, sey de pran;  
mays nembrastes-vos ben de min,  
e todos me preguntaran  
se vos saberey eu servir,  
;quan ben o soubestes guarnir  
de quant' el avya sabor! III  
Ajades por én galardon  
de Deus, senhor, se a el praz,  
porque vos nembrastes de min  
hu m' era muy mester assaz;  
o comendador chegou,  
e, sse el ben non albergou,  
non foy por vosso coraçon.

## IV

De[us] vos dé por én galardon  
por mi, que eu non poderey,  
porque vos nembrastes de min  
quand' a vosso logar cheguey,  
ca ja d' amor e de prazer  
non podestes vós mays fazer  
ao comendador enton.

fiinda

Centos dobr' ajades por én  
por mi, que lhi non mingou ren  
de quant' avya na mayson.

4. La *palavra-rima* fue uno de esos artificios de los que hicieron gala los trovadores gallego-portugueses para alcanzar la preciada *meestria*, tantas veces alabada en sus cantigas. La técnica, aunque no es objeto de definición en el *Arte de Trovar* de B (que,

como se recordará, se conserva en estado fragmentario), responde a unos principios estructurales (simetría y sistematicidad) que la aproximan al refrán, relación que se hace especialmente notoria en aquellas composiciones que, como las *Cantigas de Santa Maria*, presentan estructuras zejelescas. La conexión que hay entre ambos tipos de repeticiones se vislumbra, asimismo, en aquellas cantigas en que la *palavra-rima* se coaduna con el paralelismo y provoca la repetición idéntica (o casi) de versos completos. En este sentido, se observan notables divergencias entre los estudiosos a la hora de considerar como refranes o *palavras-rima* insertas en un verso paralelístico aquellas repeticiones simétricas de versos ligeramente modificados en una de las estrofas, en la que la coincidencia se limita a la porción final del verso.

Los datos apuntados informan que la cuestión no es de fácil solución, pues, aunque en determinados casos la tradición manuscrita se revela de gran utilidad a la hora de decantarse por una u otra posibilidad, para otros muchos ratifica la dificultad para deslindar el paralelismo del refrán. En efecto, aunque los hábitos gráficos de los copistas no se muestren regulares, el refrán fue objeto de un cuidado especial en su transcripción: el verso que, con respecto a las restantes estrofas, sufre alguna alteración en una de ellas, fue contemplado para ciertos casos como constituyente del refrán. En los restantes textos, a falta de indicios más claros, sería posible ver tales repeticiones de versos como realizaciones particulares de una *palavra-rima* introducida en un verso paralelístico, pues la conexión con el refrán vendría provocada por la simetría y regularidad que constituyen la esencia del artificio. Nos movemos, en realidad, por un terreno resbaladizo (y de ello dan buena cuenta los dispares puntos de vista de editores e investigadores) en el que no siempre es fácil decantarse por una u otra opción. Sin embargo, solventar la cuestión ayudaría, claro está, a establecer un corpus definitivo de *palavras-rima* y de cantigas de *refram* (sobre todo, cuando el refrán está ubicado en posición final de estrofa y lo forma un único verso o cuando se trata de un refrán intercalar) en la poesía gallego-portuguesa.

Apéndices<sup>67</sup>

Apéndice I

957  
 Que de ben mhora podia fazer  
 De se que s'esse non lhi custar cen  
 Contra mhos dias que non passer ben  
 E dar mhouro e autar meu prazer  
 Con mha senhor ca se de' m' p'don  
 Os dias que uyuomasseu prazer  
 Deua contar que urue outro non  
 E mha uida nona deuo chamar  
 Uida mays mortua que en ou passas  
 Sen mha senhor ca nunca led'ndey  
 E non foy uida mays foy gra' pesar  
 Poren sabey quant' no mudo son  
 Os dias.

Os dias que me sen mha senhor  
 De fex uiver . passere eu tan mal  
 Que nunca m' prazer deua mendal  
 E esta uida foy tan sen sabor  
 E quena ulgar' qui fer con rason  
 Os dias.

B 957, ff. 204<sup>rv</sup>.

que de ben mhora podia fazer  
 de se que s'esse non lhi custar cen  
 contra mhos dia que no' passey be

edar mhouro tanto a meu prazen  
 con mha senhor ca se' de' mi perdo'  
 os dias que uyuomasseu prazen  
 deua contar que uyu' outro no'.

Emha uida nona deuo chamar  
 uida mays mortua en m' passere  
 sen mha senhor ca nunca led'ndey  
 eno' foy uida mays foy gra' pesar  
 pore' sabey quanto no mudo son  
 os dias que nome' seus pesar  
 Os dias que me' sen mha senhor  
 de fex uiver passere eu tan mal  
 que nunca m' prazen deua mendal  
 e esta uida foy tan sen sabor  
 e qu'ha ulgar' q' ser co' rason  
 os dias que uyuomassen sabor.

V 544, f. 86<sup>r</sup>., cols. a-b

<sup>67</sup> Los textos de los manuscritos han sido manipulados con el único fin de poner disponibles en dos columnas (B frente a V). De este modo, dos líneas están marcando un cambio de folio en el original y una línea indica salto de columna.

Apéndice II

**M**inha cripa sabalo <sup>li met</sup> filhar  
 E no pnaço sempre tal lugar  
 E no en todg. miu be a pensar  
 Deuos e poré diz o ueruário  
 Aboy uelho mouli bus q's abryo

---

E no inverno sabedes prender  
 Legar cabo do fago ad comer  
 E no sabedes q'za de ser deuos  
 E poré diz o ueruário  
 Aboy

---

E no abril quando grã vento faz  
 O abryo este uasto solaz  
 In faedes come boy quando iaz  
 E no b' grade diz o ueruário  
 Aboy uelho

Minha cripa sabedes filhar  
 eno pnaço sempre tal lugar  
 en qui' an talg. miu be a pensar  
 deuos e poré diz o ueruário  
 aboy uelho no th busques abryo

E no inverno sabedes prender  
 legar cabo do fago ad comer  
 e no sabedes q'za de ser deuos  
 e poré diz o ueruário  
 aboy

E no abril quando grã vento faz  
 o abryo este uasto solaz  
 in faedes come boy quando iaz  
 eno b' grade diz o ueruário  
 aboy uelho

V 1162, f. 191<sup>r</sup>

B 1628, ff. 347<sup>v</sup>-348<sup>r</sup>

Apéndice III

Senhor oiuuessen uazar  
Edens me dossenendo poder  
Que uo d' podesse contar  
O gram mal q' mi faz sofrer  
Esse uosso bo' parecer  
Senhor a q' el n' fez par

Cameu' podessy falar  
Cuydaria muyta perder  
Da grã coita edo pesar  
O q' moueu veio morrer  
Came no' podessaecer  
Esta coita q' n' a par

Cameu' fez d's Tamam  
Er fez u' tam muyto ualer  
Que non possotemi osmar  
Senhor como possa uuer

Lous me n' q'edes tolher  
Esta coita q' non a par

3

Senhor oiuuessen uazar  
edens me dossenendo poder  
que uo eu podesse contar  
o gram mal quem faz sofrer  
esse uosso bo' parecer  
senhor a que el non fez par  
a seuo podessy falar  
cuydaria muyta poder  
da grã coita edo pesar  
o q' moueu veio morrer  
cama no' pode saecer  
esta coita q' n' a par  
Cameu' fez d's tamam  
er fez u' tam muyto ualer  
q' no' possotemi osmar  
senhor como possa uuer  
pays me n' q'edes tolher  
esta coita q' no a par

V 118, f. 14<sup>r</sup>

B 525<sup>a</sup>, ff. 117<sup>rv</sup>

Apéndice IV

1611 s<sup>t</sup> fernandiz baxante  
**S**o reneus p<sup>r</sup> do mandado a loy  
 e p<sup>r</sup> p<sup>r</sup>az logo este dia  
 se quisser hyr a s<sup>t</sup>a maria  
 q<sup>e</sup> lle no uaa pela cruçada  
 ca m<sup>r</sup>dyem q<sup>e</sup> lle en  
 ffermandade cada festa pela gaffaria

Sea kamaria fia q<sup>e</sup>  
 comoa semp faz s<sup>t</sup>ia  
 Out cumj hoate todama  
 Cao da cruçada nothe mester  
 Ca dize q<sup>e</sup> fernandadelle q<sup>e</sup>  
 meter cada pela gaffaria

Acada q<sup>e</sup> el ue asanare  
 semp alo nay fia kamaria  
 E da cruçada pu sora  
 Vir m<sup>r</sup>dyem q<sup>e</sup> se q<sup>e</sup> del muy be  
 C<sup>r</sup>dyem q<sup>e</sup> fernandadelle tem  
 cada s<sup>t</sup>a pelaga faria

Stoucas por do mandado a toy  
 p<sup>r</sup>az logo este dia se quisser hyr  
 a s<sup>t</sup>a maria q<sup>e</sup> no uaa pela  
 cruçada ca m<sup>r</sup>dyem q<sup>e</sup> lle en  
 ffermandade cada festa pela gaffaria

Sea kamaria faz guiso  
 comoa semp faz s<sup>t</sup>ia  
 outro camitio ran todama  
 ca da cruçada nothe mester  
 ca dize q<sup>e</sup> fernandadelle q<sup>e</sup>  
 meter cada pela gaffaria

Acada q<sup>e</sup> el ue asanare  
 semp alo nay fia kamaria  
 O d<sup>r</sup>dyem q<sup>e</sup> se q<sup>e</sup> del muy be  
 do mandado q<sup>e</sup> se q<sup>e</sup> del muy be

ca d<sup>r</sup>dyem q<sup>e</sup> fernandadelle tem  
 cada s<sup>t</sup>a pelaga faria

V 1144, ff. 188<sup>v</sup>

B 1611, f. 341<sup>r</sup>

Apéndice V

1205

**A** migo granda ganouua prender  
Do q mi fez creer miu gra sazon  
Q mi gria be de coraçon  
Tan grande q non podia guarir  
Et cadaqstera p encobrir  
Oura q gria gra be enton

**E** dizia q perdia ose  
p mi de mayz chamauame senhor  
E dizia q morria damor  
p mi e q no podia guarir  
Et cadaqstera por

**E** quando el migo gria falar  
chorana muyto e uirana logui  
q no sabia cosselho de sy  
p mi e q no podia guarir  
Et cadaqstera

B 1205, f. 258<sup>r</sup>

**A** migo granda ganouua prender  
do q emi fez creer miu gra sazon  
q emi gria ben de coraçon  
tan grande q no podia guarir  
et cadaqstera p encobrir  
outra q gria gra be enton

**E** dizia q perdia ose  
q mi de mayz chamauame senhor  
e dizia q morria damor  
p mi e q no podia guarir  
et cadaqstera por

**E** quando el migo gria falar  
chorana muyto e uirana logui  
q no sabia cosselho de sy  
p mi e q no podia guarir  
Et cadaqstera

V 810, f. 127<sup>v</sup>