

**ACTES DEL VII CONGRÉS  
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**  
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

**Volum III**

**EDITORS:**  
**SANTIAGO FORTUÑO LLORENS**  
**TOMÁS MARTÍNEZ ROMERO**



BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

**Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)**

Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval : (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I  
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-281-0 (tercer volum)  
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (III)



# A PALAVRA PERDUDA: DA TEORÍA Á PRÁCTICA

MARÍA DEL CARMEN RODRÍGUEZ CASTAÑO

*Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro»*

## 1. PRELIMINARES TEÓRICOS

O TÍTULO IV da fragmentaria *Arte de trovar* que precede o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* ou *Colocci-Brancuti* (B) adica os seus seis capítulos a «questions de métrique et de composition» (D'Heur, 1975: 377). É no capítulo 2º onde o tratadista medieval, despois de falar da dimensión das estrofas e da cantiga e antes de abordar as cantigas *atehudas*, a *fiinda*, o *dobre* e o *mordobre*, atende a un fenómeno de versificación:

«Por que alguñs trobadores pera mostrarē maor meestria meterō en ssas cantigas que fezeron hũa palavra que nō rimasse cō as outras <ch>amã-lhe palavra perduda. E esta palavra pode meter o trobador no começo ou no meyo ou na cima da cobra, ē qual logar quiser, pero que se a meter ē hũa cobra deve-a meter nas outras en cada hũa delas en aquel lugar. E esta palabra deve de seer <de> maor me<e>stria, ou er podē meter ssenhas palabras en cada cobra que rimē hũas <cō> outras, ou se er quiser<ē> en cada cobra de senhas rrimas. E outrosy podē meter na cobra hũa palavra perduda duas vezes per esta maneira» (D'Heur, 1975: 347).

Son varios os aspectos que podemos resaltar desta explicación. En primeiro lugar, estamos ante unha técnica de difícil execución (de «maor meestria»), que esixe certa habilidade e pericia compositiva. Segundo a definición, o fenómeno consiste na integración dun verso sen correspondencia rimática. Aínda que a colocación do verso é libre, si debe respectar a simetría nas distintas estrofas, é dicir, debe aparecer en todas as cobras na mesma altura estrutural.<sup>1</sup> As *palavras perdudas* poden rimar entre si ou non, e mesmo se poden atopar dúas en cada cobra. Este é o noso punto de partida.

1. Recordemos que a condición da simetría tamén está presente na definición do *dobre* (cap. 5º, tít. IV) e do *mordobre* (cap. 6º, tít. IV), onde, de novo, aparecen fórmulas do tipo: «... podē-o hyr meter en outras palabras, pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meterē na prim<eir>a...» ou «... e per aquela maneira que o meterē en hũa cobra assy o devē <d>e meter nas outras...» (D'Heur, 1975: 355 e 357, respectivamente).

Ângela Correia (DLMGP, 1993: 506) chamou a atención sobre a dupla mención «maor meestria» presente na definición do tratado, preocupándose especialmente polo sentido da segunda aparición. Varias son as posibilidades de interpretación, tal e como ela apunta. Poderíamos considerar que se trata dunha técnica empregada maioritariamente en cantigas de mestría. Por outra banda, non sabemos cál das dúas alternativas da disxuntiva é a preferida (que as *palavras perdudas* rimen unhas coas outras ou que cada unha presente unha rima diferente) nin tampouco se a «maor me<e>stria» estribaba en realidade na regularidade que calquera destas dúas opcións ofrecía fronte a unha terceira posibilidade de que unhas rimasen e outras non. Esta estudiosa presenta algunha hipótese de interpretación máis (unha definición feita sobre o modelo provenzal ou a suxerencia de que non se manifestaría en versos do refrán), se ben admitimos con ela que «a opção por uma das interpretações não se afigura simples».

De todas maneiras, tal vez si poidamos razoar a escolla e combinación dalgunha destas posibles hipóteses. En principio, a definición de *palavra perdida* é moi xeral: un verso que non rima cos demais. É pouco despois cando se precisan dúas posibilidades rimáticas para estes versos, indicando para o primeiro caso *podê meter* (os versos riman entre si) e para o segundo *se er quiser<ẽ>* (os versos presentan diferentes rimas), podendo considerar esta última alternativa con menor carga de obrigatoriedade e, por tanto, de menor dificultade. Por outra banda, calquera destas dúas formas de «maor meestria» oporíase a calquera outra manifestación (p. ex., que algúns versos rimasen e outros non). Por último, quizais a explicación e o uso desta técnica na lírica provenzal servise de modelo para a definición do fenómeno na lírica galego-portuguesa (*vid. infra*).

En palabras de Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos, este artificio sería «de sapiência técnica, talvez porque a súa utilização numa das cobras obrigava o trovador a usá-lo em todas e no mesmo lugar [...]. Este artificio, correspondente ás *rimas dissolutas* ou *estrampas* da poesia provençal, constituía também um elemento de ligação entre as estrofes e, ao mesmo tempo, deveria provocar no ouvinte uma certa surpresa» (Gonçalves/Ramos, 1983: 67-68).

Efectivamente, as *Leys d'Amors* (Anglade, 1971, II: 98, 104-106), á hora de tratar o comportamento das rimas na estrofa ou ben entre unhas estrofas e outras, contemplan a falta de correspondencia rimática dun verso na estrofa (*rim estramp* ou *dissolut*)<sup>2</sup> e a rima propiamente negativa, que non coincide con

---

2. Aínda que esta rima non tivese correspondencia na estrofa, si podía atopala no resto das cobras de composición (Girolamo, 1989: 25).

ningunha das rimas da composición (*rim espars* ou *brut*). Parece ser que a ambigüidade dos termos orixinou algunhas confusións nos propios trobadores occitanos.<sup>3</sup> Quizais resida nesta dualidade a disxuntiva ofrecida pola *Arte de trovar* para a definición da *palavra perduda*.<sup>4</sup> Non cabe dúbida de que, tanto no caso provenzal como no galego-portugués, falamos dun verso que queda solto na cobra. A diferenza radica, por un lado, na relación establecida entre ese verso solto e os demais; mentres para a lírica galego-portuguesa as alternativas aluden ás relacións rimáticas entre as *palavras perdudas* (é dicir, son os versos soltos os que poden rimar ou non entre si), parece que na lírica occitana a relación se establece entre o verso solto e calquera outro verso da composición. Por outra banda, o que si é claramente patente no caso galego-portugués é a necesidade de simetría dese verso sen correspondencia rimática en todas as cobras da composición, requisito ausente na definición provenzal.

## 2. ANÁLISE DO CORPUS<sup>5</sup>

### 2.1. Delimitación

Unha vez establecidos os parámetros teóricos e antes de estudar o comportamento da *palavra perduda* nas cantigas galego-portuguesas, debemos delimitar o corpus co que traballaremos. Sendo a simetría condición indispensable para o funcionamento deste artificio, non poderemos incluír no noso estudio aquelas composicións fragmentarias que ben conserven unha única estrofa (63,70, a suposta tensó entre Johan Airas de Santiago e un tal Rui Martiiz; o escarnio persoal 87,3; as cantigas de amor 145,3 e 145,5 de Roi Martinz do Casal), ben manifesten clara fragmentariedade, aínda que os versos conservados reba-

3. Tal e como indica Costanzo di Girolamo, Arnaut Daniel, nos vv. 7-8 de *Doutz brais e critz*, afirma ter a intención de escribir unha cansó «que no-i aia mot fals ni rim'estrampa», nunha composición que realmente ofrece *rims espars* ou *bruts* (Girolamo, 1979: 41).

4. Con respecto á cantiga de Don Denis *Disse-m'oj'un cavaleiro* (25,33), Elsa Gonçalves (1991: 67-68) explica que «o primeiro verso de cada cobla constitui aquilo a que a «Arte de trovar» chama *palavra perduda* e que as *Leys d'Amors* designan por *rims estramps* ou *dissolutz* (quando o verso que não tem rima dentro da cobla rima com os que lhe correspondem nas outras estrofes) e por *rims espars* ou *brut* (no caso de não rimar com nenhum outro verso da composição). Também o trovador peninsular podia escolher entre as duas modalidades...», establecendo un completo paralelismo entre as definicións occitana e galego-portuguesa. Pola súa parte, Lapa (1970) comenta en nota á cantiga nº 162 (56,13) da súa edición: «Rimam entre si os últimos versos de cada estrofe, artificio conhecido na poesia occitânica sob o nome de *bordons estramps*».

5. Citaremos os textos polo número asignado en *LPGP* (1996), que, salvo raras excepcións, respecta a numeración proposta por Tavani (1967).

sen os da estrofa (109,3, da que B 181 transmite unha estrofa completa, catro versos máis e o inicio dun quinto verso; 156,2, que, ademais da estrofa I, conserva o inicio do primeiro verso da estrofa seguinte e o espacio en branco reservado para a súa copia) ou ben presenten problemas á hora de editalas (tal é o caso de B 45, que pode considerarse unha única composición ou fragmentos de cantigas diferentes).<sup>6</sup>

A falta de simetría, en moitas ocasións, vén determinada por un cambio de esquema<sup>7</sup> que establece a diferenza, marca a irregularidade e motiva a existencia dalgún verso solto nunha ou máis estrofas (12,4; 14,10; o descordo 104,1; 106,20; 116,37 e 126,4).<sup>8</sup> En moitos dos casos que presentan cambio de esquema nunha das cobras, Tavani sinala un único esquema para toda a composición (6,4; 18,31; 25,83; 87,4; 114,9 ou 125,13), preocupado polo afán de regularidade, moitas veces xustificable por posibles erros de copia nos manuscritos.<sup>9</sup>

6. Tanto Michaëlis (CA 329) como Tavani (RM, 208:1) consideran unha única cantiga, «talvez truncada», segundo a estudiosa. Sen embargo, recentemente Resende (1994: 395) divide o texto transmitido por B 45, avanzando dúas hipóteses: «a restituição que propomos para esta composição passa pela consideração dos primeiros 4 versos como pertencentes à sua primitiva estrofe inicial, constituindo os restantes 6 versos uma das estrofes seguintes da mesma composição ou mesmo o início de uma nova composição do autor. Esta última hipótese merece-nos, aliás, maior credibilidade». De aí a escisión deste texto en dúas cantigas fragmentarias proposta en *LPGP* (1996: 103,1 e 103,2<sup>bis</sup>).

7. De todas maneiras, debemos aclarar que tamén hai cantigas nas que, operándose un cambio de esquemas nas estrofas, si se respecta a simetría do verso sen correspondencia rimática, podéndose falar igual da existencia do fenómeno que nos ocupa (66,4, 85,3 –estas dúas cantigas, ademais, exemplifican claramente a diferenza entre os versos que unicamente quedan soltos e os que constitúen *palavra perdida* por cumprir a regra da simetría– e 121,2; por outra parte, en 104,9 e 141,7 o que varía é o esquema métrico, non o rimático, polo que non afecta á simetría do artificio).

8. Curiosamente, na cantiga 14,10, Tavani (1993: nº 13), aínda que marca o cambio de esquema, si sinala o fenómeno, tal vez porque afecta a dúas das tres cobras que conforman a composición. Tamén Alvar/Beltrán (1989: nº 169, pp. 356-357) e Michaëlis (CA 75) consideran a existencia de *palavra perdida* en 106,20, cando, en realidade, na última estrofa (IV) se produce un cambio de esquema orixinado pola recuperación da rima do refrán por parte do verso que no resto das estrofas quedaba sen correspondencia. Sen embargo, segundo o noso criterio, a ausencia de simetría absoluta impide a súa inclusión no corpus de traballo, aínda que merezan ambas cantigas unha mención e aclaración especial.

9. É o caso de 6,4, onde no v. 2 III cabería esperar en posición de rima *queimei* en lugar de *queimar*, axustándose así ó esquema das dúas estrofas precedentes (160:6, modelo estrófico máis fecundo na lírica galego-portuguesa); quizais o cambio obedeza a un erro de copia, dada a repetición do sintagma *candeas queimar*, que xa aparecía no v. 2 da estrofa anterior. Algo parecido sucede coa cantiga 25,83, en que no v. 3 III se agardaría unha rima en *-ei* (baixo o esquema 99:7) e, onde, de novo, a repetición da secuencia *pois assi passou* do v. 3 I puido orixinar ese erro por parte do copista. Por último, no caso da cantiga 87,4, Tavani (21:2) lanza unha posibilidade de emenda para a palabra en posición de rima no v. 3 I (*albardar*, ou *albardon* segundo a edición de Lapa –nº 262–), de maneira que a súa rima coincida coa do refrán (*albard'en*), igual que no resto das estrofas.

Tampouco incluiremos nesta análise aquelas cantigas editadas en versos curtos que ofrecen a posibilidade de lectura en versos longos, pois esta anula a falta de correspondencia dos versos impares característica da disposición en versos curtos (as cantigas de amigo 15,4; 22,19; 70,7; 107,6; 120,52 e 134,9; as de amor 72,3 e 104,7; e o escarnio persoal 136,8). Un caso singular é o da cantiga de romaría 22,16: precisamente presenta *palavra perduda* (v. 1) se está disposta en versos longos. Mentres Indini (1978: nº 18) na súa edición evita que o primeiro verso de cada cobra quede sen correspondencia facéndoo rimar co que ela considera terceiro verso, Tavani (*RM*, 180:1), seguindo fielmente a lectura dos manuscritos, considera un único verso (v. 3) o que para Indini son os vv. 3-4. Por tanto, esta cantiga si forma parte dos textos en estudio.

Non consideraremos *palavra perduda* aqueles versos sen correspondencia de rima na estrofa que constituían refrán. De non ser así, un esquema como, por exemplo, aab (con 138 ocorrencias segundo o *RM* de Tavani), representativo das cantigas de refrán, pasaría a engrosar este listado de cantigas.<sup>10</sup> É evidente que, ligado ou non sintacticamente ó corpo da cobra, o refrán vai repetirse en cada unha das estrofas, sen ofrecer ningunha singularidade o feito de que algún dos seus versos non rime co resto da cobra. Isto, por outra parte, non implica que nas cantigas de refrán non se empregue esta técnica. Como comprobaremos máis adiante, a pesar de ser un artificio de mestría pola súa dificultade compositiva, tamén se manifesta en cantigas de refrán. Proba disto e exemplo do distinto valor do verso solto no corpo da cobra e no refrán son as cantigas 106,10 e 120,1.<sup>11</sup>

Por último, tampouco integramos no corpus aquelas composicións que, presentando versos sen correspondencia rimática, responden a modelos estróficos tardíos, non representativos da escola lírica galego-portuguesa (19,1 e 37,1).

Un total de 76 cantigas conforman o grupo de textos en estudio. A distribución por xéneros implica principalmente ó rexistro amoroso: 53 cantigas

10. Pola contra, a cantiga 18,35 representa o único exemplo con *palavra perduda* dos 138 casos en que se realiza o esquema aab (concretamente, 26:52). De todas maneiras, e aínda que se trata dunha cantiga de mestría, a semellanza entre os terceiros versos de cada cobra é manifesta (*nen Pero Galego non irá começo // nen Pero Galego non iran cōmeço // nen Pero Galego for ora cōmeço*), rematando todos eles coa mesma palabra en posición de rima, retomada tamén na *fiñda*.

11. Michaëlis ten editadas estas dúas cantigas (*CA* 70 e 290, respectivamente). Mentres no comentario á primeira delas sinala que o refrán constitúe *palavra perduda*, na segunda non identifica no refrán intercalar tal artificio. Isto dá conta da irregularidade que caracteriza a consideración deste fenómeno por parte da crítica en xeral, que non se rexe por criterios fixos previamente establecidos.

de amor e 7 de amigo fronte a 16 de escarnio.<sup>12</sup> A gran maioría son cantigas de mestría, identificando unicamente 17 casos de cantigas de refrán (dúas delas de refrán intercalar: 85,7 e 120,1).

O abano de esquemas rimáticos ábrese ata 47 modelos estróficos diferentes entre os formulados por Tavani (1967). Aínda que a maior parte deles constitúen esquemas únicos, entre os máis empregados e característicos destacan: *abbccdd* (9 cantigas), *abbaccd* (7), *abbccb* (5), *abbccd* (5), *ababccd* (3) e *abbccdda* (3).<sup>13</sup>

Tal e como aparece indicado na *Arte de trovar*, «esta palabra pode meter o trobador no começo ou no meyo ou na cima da cobra», ademais de poder «meter na cobra hũa palabra perduda duas vezes per esta maneira». Mesmo atopamos dúas cantigas de amor (151,15 e 151,27) con tres *palabras perdudas*, precisamente situadas no principio, no medio e no final de cada cobra. Nas 11 cantigas con dúas *palabras perdudas* o máis habitual é que unha delas ocupe o primeiro verso,<sup>14</sup> mentres a outra se coloca no verso final da cobra (72,9; 73,3 e 151,1), no verso anterior ó refrán (72,4) ou no medio de cada estrofa (78,5; 97,3; 104,9 e 136,1). No resto dos textos, cunha única *palabra perduda*, as posicións máis recorrentes redúcense ó verso inicial (27 casos) e ó verso final (20 cantigas) de cada cobra.

## 2.2. «ssenhas palabras en cada cobra que rrimé hũas <cõ> outras»

O máis frecuente é que os versos que constitúen a *palabra perduda* presenten a mesma rima. Deducimos, pois, que estas cantigas se artellan en *cobras unissonans*. Aínda que isto é o habitual, atopamos casos moi significativos que nos revelan a funcionalidade deste artificio.

Falamos, en primeiro lugar, daquelas composicións estruturadas en *cobras singulares* nas que unha das rimas é *unissonans*; curiosamente, en todos os ca-

12. A nosa consideración dos xéneros parte da proposta de *LPGP* (1996, I: 25-32). Entre as cantigas de amor atopamos un *escondit* (43,14), unha cantiga de amor co motivo do *escondit* (104,9) e tres co motivo da *mala cansó* (47,11; 120,1 e 151,15). Nos textos de amigo hai unha cantiga de romaría (22,16) e outra co motivo da alba (85,7). Son as cantigas de escarnio as que presentan maior variedade: cinco escarnios de amor (12,2; 56,8; 63,38; 115,7<sup>bis</sup> e 136,1), catro escarnios sociais (18,8; 56,13; 60,1 e 106,7), tres escarnios persoais (18,11; 120,20 e un deles, 125,30, co motivo da *mala cansó*), dous escarnios literarios (97,3 e 120,7) e un político (18,35).

13. Trátase concretamente dos esquemas baixo os números 199, 167, 193, 198, 106 e 204, respectivamente, do *RM* de Tavani. A consulta comparativa cos modelos estróficos da lírica provenzal (Frank, 1966: I) ofrece trece esquemas comúns, coincidindo a maioría cos máis recorrentes na lírica galego-portuguesa.

14. Son tres as composicións nas que ningunha das *palabras perdudas* ocupa o primeiro verso da cobra. En 151,14 e 151,19 estes versos ubícanse no medio da cobra, mentres en 115,7<sup>bis</sup> ocupan o penúltimo e último lugar nas estrofas.



sos a rima invariable coincide coa *palavra perduda* (12,2; 18,35; 25,134; 43,14; 47,21; 47,29; 56,8; 56,13; 60,1<sup>15</sup> e 136,1). A cantiga 106,10, por suposto en *cobras singulares*, representa unha realización incompleta desta variedade: a rima do verso sen correspondencia (v. 1) é case *unissonans* (-or, nas estrofas I, III, IV, coa palabra equívoca en rima *senhor* / *Senhor* nas cobras impares, fronte a -ir en II). Pola súa parte, nas cantigas 25,33<sup>16</sup> e 120,7, ambas as dúas de tres estrofas, coincide a rima da *palavra perduda* en dúas cobras (v. 1), no primeiro caso nas estrofas II e III, e no segundo nas dúas primeiras (a rima *a*, -ei, é, polo tanto, dobra). Distinguimos dous textos nos que, a pesar da estrutura en *cobras singulares*, o verso solto se configura en rima alterna (47,24, con rima -er nas cobras impares e -ar nas pares) ou case alterna (106,15: mentres nas estrofas impares presenta distinta rima, nas pares rima en -an).

Tamén nas cantigas artelladas en *cobras doblas* a *palavra perduda* pode manifestarse coa mesma rima en toda a composición. Efectivamente, son catro os exemplos (18,11; 47,11; 47,16 e 97,39)<sup>17</sup> que testemuñan a presenza dunha rima *unissonans* que, de novo, coincide co verso sen correspondencia. Sen embargo, o procedemento rimático característico das *cobras doblas* obriga a que os versos soltos presenten rimas iguais por pares de cobras. Así, nestes casos os versos que conforman a *palavra perduda* nin presentan rimas completamente iguais nin plenamente diferentes, afastándose das dúas modalidades recollidas na definición dada polo tratadista medieval. Clasificaremos estes textos dentro do grupo de cantigas que empregan a mesma rima nos versos soltos, pois o funcionamento das *cobras doblas* esixe esa reiteración da rima por pares de estrofas. Exemplos claros do seu funcionamento son as cantigas 47,19; 151,19, con dúas *palabras perdudas*; 151,23; 151,25; e 151,27, con tres versos soltos en cada cobra. Nalgunhas composicións estruturadas baixo a forma de *cobras doblas* establécense unha serie de equivalencias rimáticas que singularizan can-

15. Esta cantiga en concreto presenta, por unha banda, unha rima *c unissonans* (v. 3) que constitúe unha *palavra perduda* moi peculiar, pois consiste na repetición literal do verso (*porque vos nembrastes de mi*, cunha pequena variación na estrofa II: *mays nembrastes-vos ben de min*); por outra banda, a rima *a* (-or/-on), que abre e pecha as cobras, é *dobra*, orixinando que no primeiro verso de cada par de cobras a palabra en posición de rima sexa a mesma (I-II: *Senhor* / *senhor*, cun matiz equívoco, e III-IV: *por én galardón*).

16. Nesta composición, *atehuda sen fñnda* (cf. Gonçalves, 1993: 177; DLMGP, 1993: 206-212; LPGP, 1996: 32), a coincidencia da rima no v. 1 II, III refórzase cunha repetición literal do verso (*que el muitas vezes disse*). Como comenta Elsa Gonçalves (1991: 65-77, especialmente 67-68), a realización da *palavra perduda* nesta cantiga non obedece a ningunha das dúas modalidades sinaladas na *Arte de trovar*, polo que estamos ante unha cantiga de enorme singularidade compositiva.

17. Nestes dous últimos textos a palabra en posición de rima do verso solto (v. 1) é a mesma (*(mia) senhor*), sendo, polo tanto, *palavra rima* (vid. *infra*).

tigas concretas. Tal é o caso, por unha banda, da cantiga 125,46, na que a rima *b* (-er) do primeiro par de cobras retomada como rima *a* do segundo par, permite enlazar os dous grupos de cobras establecendo *cobras capcaudadas*. Por outro lado, a cantiga *Quer' eu agora ja dizer* de Nun'Eanes Cêrzeo (104,5), na que a unión das cobras de cada par a través das rimas *a* e *d* doblos se ve reforzada pola existencia da *palavra rima* no v. 1 (I-II: *dizer*, III-IV: *per serei*); e o enlace entre os dous grupos de *cobras doblos* vén determinado tanto pola utilización da rima *a* I-II (-er) como rima *d* III-IV (verso solto) como pola rima *c* (-ar) dobrada nas estrofas centrais.<sup>18</sup>

Ângela Correia (1995: 81-84) propón unha clasificación tripartita para as cantigas galego-portuguesas artelladas en *cobras doblos*, prestando atención no terceiro grupo a aquelas composicións formadas unicamente por tres cobras. Da mesma maneira, ofrece tres posibilidades de subdivisión para este grupo: aquelas cantigas que agrupan coa rima dobra a dúas estrofas, deixando a terceira solta; aquelas que procuran reforzar o enlace entre as tres cobras; e as que reducen ó máximo a interrelación estrófica, de maneira que tanto poden ser consideradas *cobras doblos* como *cobras singulares*. Na nosa análise distinguimos tres cantigas de tres *cobras doblos* con *palavra perdida*, e cada unha delas responde a unha das subdivisións propostas por Correia:

- *Deus, meu senhor, se vos prouguer'* de Vasco Fernandez Praga de Sandin (151,6), onde «a última [cobra] está desirmanada» (Michaëlis, CA 1).
- *Dê'-lo dia (e)n que eu amei* de Fernan Rodriguez de Calheiros (47,5), onde as cobras I-II se ligan con III, por un lado, porque a rima do v. 1 III repite a rima do último verso da cobra anterior, establecendo así *cobras capcaudadas*, e, por outro, porque a *palavra perdida* da terceira cobra retoma a rima (-ei) do v. 1 do par de *cobras doblos*, de maneira que a composición se abre e se pecha coa mesma rima.
- *Quantos og' eu con amor sandeus sei* de Pero Garcia Burgalês (125,39), en que a rima *c* é *singulares*.

A mesma xustificación ofrecida para a inclusión neste primeiro apartado dos textos en *cobras doblos* serve á hora de tratar as *cobras alternas* (a diferenza radica en que os pares de cobras son alternos). Recollemos un único caso de *palavra perdida* en *cobras alternas*: *¡Deus! que pouco que sabia* de Diego Moniz (27,1). Esta cantiga xoga con catro rimas que combina de forma alter-

18. No medio do xogo rimático establecido nesta composición (cf. Michaëlis, CA 385; Correia, 1995: 81), chama a atención que a *palavra perdida* contribúa a manter a regularidade da estrutura dobrada.

na ó longo da composición (mentres para as estrofas impares as rimas seguen esta orde: **-ia, -or, -ava, -er**, nas estrofas pares rótanse as rimas: **-ava, -er, -ia, -or**), quedando o v. 3 sen correspondencia rimática na cobra.<sup>19</sup>

Malia todo isto, a singularidade deste primeiro grupo de cantigas vén representada por aquelas composicións que conservan no verso solto a mesma palabra en posición de rima, conformando o artificio denominado *palabra rima* (Ferrari, 1993: 121-136). Nestes casos, o valor de repetición da rima incrementábase coa reiteración do termo final do verso, acentuándose na *palavra perdida* a súa función de enlace interestrófico. Rexistramos catorce textos baixo esta modalidade (vid. táboa final). A súa análise permite concluír que a *palabra rima* máis empregada é o vocativo (*mia*) *senhor* (43,14; 47,16; 47,29; 72,9; 78,5; 97,39; 151,16 e 151,29), sempre en cantigas de amor, ocupando en todos os casos o primeiro verso de cada cobra. Característico é o exemplo da cantiga 60,1, en que a *palavra perdida* é unha repetición case literal do verso (cf. nota 15). Tamén nas cantigas 3,2; 43,20 e 151,28 podemos destacar o valor da *palabra rima*, que funciona como termo clave da composición.<sup>20</sup>

### 2.3. «en cada cobra de senhas rrimas»

Unha vintena de casos -incluíndo as composicións con dous versos soltos (vid. *infra* o comentario para as cantigas con máis dunha *palavra perdida*)- engrosan este grupo de textos que rexistran variación nas rimas dos versos sen correspondencia. Ó contrario do que sucedía no apartado anterior, a posibilidade de que os versos que constitúen a *palavra perdida* presenten rimas diferentes fainos pensar de seguida nunha estrutura en *cobras singulares*. Tamén aquí é o máis usual. Sen embargo, unha vez máis, deberemos destacar aquelas composicións que revelan singularidades na utilización das rimas.

As cantigas 22,16 (vid. *supra*) e 63,38 son as únicas composicións artelladas en *cobras unissonans* onde a rima da *palavra perdida* é *singulares*, de maneira que a variación na rima tingue de autonomía o verso solto. Algo similar ocorre na 64,20, xa que tamén o verso sen correspondencia presenta rima *singulares*, esta vez nun-

19. Destacaremos que os termos en posición de rima na *palavra perdida* desta composición sintetizan perfectamente o contido da cantiga: *senhor, viver, amor, sofrer*. Para a análise das equivalencias de rima, cf. Elsa Gonçalves (*DLMGP*, 1993: 216-217) e Carolina Michaëlis (*CA* 318).

20. Na primeira destas cantigas (3,2) a palabra en posición de rima repetida en cada cobra é *bem*, situada no medio da estrofa e enmarcada pola *palavra rima* dobrada *senhor* que abre e pecha as cobras e que establece o engarzamento interestrófico a través das *cobras capcaudadas*. Na 151,28 a *palavra perdida* é *mal* (no penúltimo verso), ó tempo que no último verso de cada cobra outra *palavra rima* (*bem*) lévanos a admitir, en palabras de Carolina Michaëlis (*CA* 11), que «ha pois uma especie de replicação».

ha cantiga disposta en *cobras doblas*; mentres os pares de estrofas<sup>21</sup> entrecruzan as súas rimas (**-or**, **-an**) e acentúan o enlace co xogo de repetición das palabras en rima (a *palabra rima* dobrada nos vv. 1, 4 do primeiro par de cobras, *amor*, aparece como *palabra rima* no v. 2 do par de estrofas centrais; e, en sentido inverso, como *palabra rima* no v. 2 I, IV temos a *palabra rima* dobrada do par de cobras do medio, *an*), a *palavra perduda*, colocada no verso anterior ó refrán, presenta unha rima independente que escapa a ese proceso de ligazón interestrófica.

Un procedemento moi habitual para enlazar as cobras naquelas cantigas en que a *palavra perduda* ocupa o último verso da estrofa é o das *cobras capcaudadas*, facendo que o primeiro verso da estrofa seguinte retome precisamente a rima da *palavra perduda* (23,1; 30,17; 73,3; 73,8; 94,5 e 120,1). Na primeira delas, a cantiga *Mui gram poder á sobre mi Amor* de Bonifaci Calvo, o xogo das equivalencias rimáticas complicase ata o extremo de presentar as mesmas catro rimas (**-or**, **-on**, **-en**, **-er**) en todas as cobras, rotando a súa orde en función das *cobras capcaudadas*.<sup>22</sup> Por outra parte, na cantiga de Pero da Ponte *Agora me part' eu mui sen meu grado* (120,1), as *cobras capcaudadas* aparecen reforzadas ó máximo, pois o primeiro verso de cada cobra non só retoma a rima do verso anterior (a *palavra perduda*), senón que o repite literalmente, nunha modalidade de enlace pleno.

Mención aparte merecen as trece composicións con máis dunha *palavra perduda*, pois o comportamento destas na composición non ten por qué ser idéntico. Varias son as posibilidades de combinación:

- As *palavras perdudas* responden á modalidade na que os versos soltos respectivos presentan a mesma rima (115,7<sup>bis</sup>; 151,14 e 151,15).
- Conservando ambas as dúas a mesma rima, unha delas constitúe *palavra rima* (72,9 e 78,5).
- Na cantiga 136,1, mentres unha das *palavras perdudas* repite completo o primeiro verso de cada cobra (*A Lobatom quero eu ir*), a outra presenta distintas rimas.
- Os versos soltos distribúense con rima dobla (151,1; 151,19 e 151,27). A composición 151,1 deséñase de maneira moi particular: cunha *palavra perduda* ó comezo e outra ó final de cada cobra estrutúrase unha cantiga que entrecru-

21. A distribución das *cobras doblas* nesta composición representa unha excepción, pois as cobras «pareadas» son, dun lado, I e IV, e doutro, II- III. Sen embargo, como apunta Correia (1995: 80-81), «doblas são, na verdade, apenas a 2ª e 3ª estrofes». Pola súa parte, Zilli (1977: nº 6) fala dun criterio «incrociato» de *cobras doblas*.

22. Segundo Michaélis (CA 265), «se as palavras rimantes fossem iguaes em todas as estrophes, teriamos uma especie de Septuor, variante e imitação evidente da Sextina provençal».

za e invirte as rimas doblas de cada par de estrofas (cf. Michaëlis, CA 373; Correia, 1995: 77-78); a rima (e a palabra en posición de rima, *mia senhor*) da primeira *palavra perduda* do par de cobras I-II reaparece como segunda *palavra perduda* no par III-IV; e, ó revés, a rima (-er) que pecha as dúas primeiras estrofas coas palabras en rima *der'* e *poder'*, respectivamente, inicia o segundo par de cobras con inversión da orde destes vocablos, reforzando o enlace de ambos pares mediante as *cobras capcaudadas* e as *cobras capfinidas*.

- En tanto a segunda *palavra perduda* da cantiga 72,4 presenta rimas diferentes, a primeira tenta ser dobra, pois, tratándose dunha composición de tres cobras, as estrofas I-II revelan identidade rimática (-or), fronte á rima dese verso en III, que é *singulars*.
- En ambas *palabras perdudas* os versos difiren na rima (73,3; 97,3 e 104,9). No texto de Johan Mendiz de Briteiros, *Eya, senhor, aque-vos min aqui!* (73,3), a ligazón interestrófica desta cantiga *atehuda ata a fiinda*<sup>23</sup> réalzase coas *cobras capcaudadas*: os versos soltos comezan e rematan as cobras e, aínda que cada *palavra perduda* presenta rimas distintas, establécense equivalencias rimáticas entre o último verso dunha cobra e o primeiro da seguinte.

Un aspecto interesante é o do funcionamento dos versos da *fiinda* nas cantigas con *palavra perduda*. Segundo a *Arte de trovar* (tít. IV, cap. 4<sup>o</sup>; D'Heur, 1975: 352-355), a *fiinda* encerra o «acabamento», a conclusión do contido da cantiga, presentando unha extensión variable («podē fazer de hũa ou de duas ou de tres ou de quatr<o> palabras»). Dende o punto de vista rimático, as posibilidades ofrecidas polo tratadista medieval son claras, de acordo co tipo de cantiga: «E se for a cantiga de meestria deve a fiinda rrimar cõ a prestumeyra cobra. E se for de rrefram deve de rrimar cõ o rrefrã». Non compete a este traballo un estudio sobre o funcionamento da *fiinda*, sen embargo, si podemos analizar cómo se desenvolven as rimas desta *conclusio* nas cantigas que nos ocupan. Sen dúbida, o normal é que os versos da *fiinda* repitan as rimas dos últimos versos da cobra final da composición, recolla algún deles a rima da *palavra perduda* (12,2;<sup>24</sup> 18,35; 22,10; 47,21; 50,3; 56,13 e 94,5; en todos estes casos o verso solto sitúase no úl-

23. No corpus que nos ocupa identificamos, ademais desta cantiga *atehuda ata a fiinda*, dúas máis que son *atehudas sen fiinda* (25,33 e 68,1). Cf. Gonçalves, 1993; para o caso da 68,1, Rodríguez Castaño, 1997.

24. Esta cantiga presenta problemas respecto ó número de *findas* identificadas. Mentres Nunes (Amor 193) considera unha única *fiinda* de seis versos, Tavani (RM, 158:1) propón dúas de tres versos cada unha. Preferimos esta última opción baseándonos principalmente en que cada tríade de versos das *findas* retoma as rimas dos tres últimos versos da cobra final da composición. Das vinte cantigas con *palavra perduda* que presentan *fiinda*, só tres posúen dúas *findas*: 12,2; 56,13 e 125,30.

timo verso da cobra) ou non (43,20; 97,3; 120,20 e 125,30). Noutras ocasións as rimas da *fiinda* poden ser independentes das do resto da composición (63,38 ou 72,4) ou ben mesturar rimas recollidas da propia cantiga con outras novas (60,1; 97,39 e 104,5). Con todo, os textos máis significativos son aqueles que demostran o interese do trobador por acabar a cantiga resaltando a *palavra perduda* empregada: 43,14, onde no v. 2 da *fiinda* ata se retoma a palabra rima que compón o verso solto, (*mia*) *señor*; 60,10, que retoma a rima da *palavra perduda* en ambos versos da *fiinda*; 72,9, cantiga con dúas *palabras perdudas* que, nos dous versos da *fiinda*, retoma a rima de cada unha delas; e 73,3, que repite en dous dos tres versos da *fiinda* a rima do último verso sen correspondencia.

### 3. TROBADORES E CRONOLOXÍA

Son 35 os trobadores que empregan a técnica da *palavra perduda* nalguna das súas composicións. A falta de tempo impediu un estudio comparativo pormenorizado que permitise trazar as coordenadas das relacións literarias establecidas entre eles. O que si podemos destacar é que a maioría deles teñen unha ou dúas cantigas deseñadas en versos soltos; son poucos os que ofrecen tres (Alfonso X, Martin Soares, Nuno Fernandez (Torneol?) e Pero da Ponte) ou catro (Don Denis, e Pero Garcia Burgalês)<sup>25</sup> composicións con *palavra perduda*. Pero son dous concretamente, Fernan Rodriguez de Calheiros (nº 47) e Vasco Fernandez Praga de Sandin (nº 151), os máximos expoñentes do emprego deste artificio; mentres o primeiro utiliza a *palavra perduda* en sete textos, o segundo alcanza un total de 14 cantigas, a metade da súa produción. Curiosamente, a relación destes dous trobadores parece triplemente xustificada;<sup>26</sup> dun lado, a proximidade na colocación das súas cantigas de amigo nos cancioneiros, ó principio do códice, permite integralos nas primeiras xeracións de trobadores; doutro, o feito de que ambos compartan motivos e temas nas súas composicións; e, por último, as vinculacións das súas liñaxes: Vasco Fernandez Praga de Sandin pertencía por vía matrimonial á liñaxe dos Mogudos, ó tempo que era vasalo dos Valladares (vinculados ós Soverosas),<sup>27</sup> liñaxe da que, á súa vez, descendía Fernan Rodriguez de Calheiros.

25. Os números identificadores destes trobadores son, segundo a orde alfabética: 18, 25, 97, 106, 120 e 125.

26. Os datos manexados para a cronoloxía dos trobadores están tomados tanto das fichas histórico-biográficas contidas en *LPGP* (1996), como da información aportada por *DLMGP* (1993) e Resende de Oliveira (1994).

27. Na corte señorial dos Soverosa permaneceu tamén Johan Soares Somesso (nº 78), autor dunha composición con *palavra perduda*.

En canto á cronoloxía, non hai límites precisos e o cultivo da *palavra perduda* abrangue toda a liña temporal da escola lírica galego-portuguesa, dende os primeiros trobadores ata os últimos (do mesmo Estevan da Guarda, nº 30, conservamos unha cantiga en que utiliza este fenómeno), tanto en cortes reais (onde tamén os reis trobadores, Alfonso X e Don Denis, a empregaron) como en cortes señoriais. Do mesmo modo, o espacio tampouco está delimitado, abríndose de igual maneira ó terreo galego que ó portugués.

A continuidade do fenómeno chega a empaparse de tradición familiar cando observamos que a técnica empregada polo pai, Men Rodriguez de Briteiros (nº 100), é utilizada de novo polo fillo, Johan Mendiz de Briteiros (nº 73).

#### 4. CONCLUSIÓNS

A comparación da definición de *palavra perduda* dada polo tratadista medieval na *Arte de trovar* coa realidade textual analizada, condiciona toda unha serie de reflexións e matizacións.

Estamos ante unha técnica que consiste na falta de correspondencia rimática dalgún verso na cobra. A colocación deste verso só ten que responder a unha esixencia: a simetría, principio que concorda coas preferencias estéticas do sistema galego-portugués, e que parece estar ausente na definición ofrecida polas *Leys d'Amors* provenzais.

Aínda que, efectivamente, se trata dun artificio que entraña un alto grado de dificultade compositiva («pera mostrarẽ maor meestria»), pode manifestarse tanto en cantigas de maestría como en cantigas de refrán, sempre e cando nestas últimas non coincida co verso do refrán (elemento esperable ó final de cada cobra).

A dobre posibilidade rimática proposta para este fenómeno na *Arte de trovar* (que os versos soltos presenten a mesma rima ou non) non reflicte a verdadeira realidade textual, non porque non sexan certos ambos modos de disposición, senón porque a análise dos textos demostra que o sistema é máis rico e variado. Así, dentro do grupo dos versos sen correspondencia que conservan a mesma rima, temos que destacar aqueles casos en que ademais se repite a palabra en posición de rima, de maneira que a *palavra perduda* se combina co recurso da *palabra rima*.

Por outro lado, as dúas posibilidades ofrecidas non son absolutas, pois existen cantigas nas que algúns dos versos soltos riman entre si e outros non; tal é o caso das composicións artelladas en *cobras doblas* ou en *cobras alternas*. Podemos relacionar con isto unha das interpretacións ofrecidas para a segunda aparición da secuencia «maor me<e>stria». Se facemos un pouco de memoria (*vid. supra*), recordaremos que un dos posibles sentidos aludía a que as disposicións rimáticas máis complicadas eran as dúas expostas, fronte ó resto

das manifestacións probables. Sen embargo, tras o estudio realizado, comprobamos que precisamente moitas das cantigas estruturadas en *cobras doblas* entroncan o grupo de textos de maior habilidade compositiva.

Segundo o tratado de poética, mesmo poden aparecer nunha mesma cantiga dúas *palavras perdudas*. Certo é que atopamos once casos, mais son dúas as composicións (151,15 e 151,27) que testemuñan a existencia de tres *palavras perdudas* en cada cobra.

Deste modo, parece claro que é indispensable completar a definición teórica coa praxe reflectida no corpus.

Pero, ¿cal é a funcionalidade da *palavra perduda*? A simple vista, pensaríamos que se trata dun verso independente, caracterizado precisamente pola súa autonomía con respecto ós demais versos da cobra, tal vez cunha finalidade mnemotécnica. Sen embargo, unha das primeiras conclusións que se extrae do seu estudio responde ó seu papel de enlace interestrófico, ben presentando a mesma rima nunha cantiga en *cobras singulares*, ben ó revés, representando a rima diferente en composicións *unissonans*... A súa independencia rimática marca a diferenza, pero, en moitas ocasións, esa diferenza ten un fin unificador. Ademais, este valor vese reforzado pola combinación con outros recursos de ligamento interestrófico, como son as tan frecuentes equivalencias rimáticas que favorecen a existencia das *cobras capcaudadas*, as distintas manifestacións da repetición literal de versos (25,33; 60,1; 120,1 e 136,1) ou as cantigas *atehudas* (25,33; 68,1 e 73,3). Particular é tamén o comportamento dos versos da *fiinda* nestas composicións, moitas veces escapando á preceptiva formulada pola *Poética* fragmentaria. Parece claro que, de calquera forma, non deixaría de «provocar no ouvinte unha certa sorpresa», tal e como comentan Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos (1983: 68).

Para rematar, quizais poidamos sintetizar o uso máis estendido da *palavra perduda* coa obra do trovador máis prolífico, Vasco Fernandez Praga de Sandin. Todas as súas cantigas son de amor e de mestría, dispostas ou en *cobras unissonans* ou en *cobras doblas*, adaptándose ós esquemas rimáticos característicos desta técnica (os que, segundo o *RM*, están baixo os números 106, 167 e 198) ou presentando esquemas únicos. Da súa autoría son as dúas composicións con tres *palavras perdudas*, e no seu haber están tamén tres cantigas con dous versos soltos en cada cobra.



	AUTOR	LPGP	INCIPIIT	EDICIÓN	XÉNERO	R/M/I	COBRA*	Nº ESQ./RM	VERSO	P. RIMA	FIINDA
1	Afonso Fernandez Cebolhilha	3,2	Muy gram sabor avedes, mha senhor	Marroni 2	Amor	M	c. uniss.	abbedda 204:1	v. 4	S	N
2	Airas Engeitado	12,2	A rem que mha-a mi mays valer	<i>Amor</i> 193	Esc. amor	M	c. sing. (d uniss.)	abbacacd 158:1	v. 8	N	S
3	Alfonso X o Sabio	18,8	De grado queria ora saber	Lapa 22	Esc. social	M	c. uniss.	abcccb 193:2	v. 1	N	N
4	—	18,11	Domingas Eanes ouve sa baralha	Lapa 25	Esc. persoal	M	c. doblas (d uniss.)	abaccd 167:6	v. 7	N	N
5	—	18,35	Pero que ei ora mêngua de companhia	Lapa 2	Esc. polít.	M	c. sing. (b uniss.)	aab 26:52	v. 3	S	S
6	Bernal de Bonaval	22,10	Pero m' eu moyro, mha senhor	Indini 2	Amor	M	c. uniss.	abaccd 106:2	v. 7	N	S
7	—	22,16	Rogar-vos quer[o]-eu, mha madr' e mha senhor	Indini 18 (?)	Amigo (romaria)	R	c. uniss. (a sing.)	abbC 180:1	v. 1	N	N
8	Bonifaci Calvo	23,1	Mui gram poder á sobre mi Amor	Piecat 1	Amor	M	c. sing.	abaccd 106:1	v. 7	N	N
9	Don Denis	25,33	Disse-m' oj' un cavaleiro	Gonçalves, <i>Poesia de Rei</i> , p. 71	Escarnio	R	c. sing.	abccB 187:2	v. 1	N	N
10	—	25,64	Ora, senhor, nom poss' eu ja	Lang 37	Amor	R	c. uniss. (c sing.)	abccB 193:4	v. 1	N	N
11	—	25,90	Quant' eu, fremosa mha senhor	Lang 5	Amor	M	c. uniss.	abbedda 204:2	v. 4	N	N
12	—	25,134	Valer-vos-ia, amigo, se oj'	Lang 112	Amigo	M	c. sing. (a,c uniss.)	aabbC 45:1	v. 6	N	N
13	Diego Moniz	27,1	¡Deus! que pouco que sabia	CA 318	Amor	M	c. alt.	aabccaadd 51:1	v. 3	N	N

	AUTOR	LFGP	INCIPIIT	EDICIÓN	XÉNERO	R/M/I	COBRA*	Nº ESQ. RM	VERSO	P. RIMA	FIINDA
14	Estevan da Guarda	30,17	Estráya vida viv' og' eu, senhor	Pagani 5	Amor	M	c. sing.	abaccdd 167:1	v. 7	N	N
15	Fernan Fernandez Cogominho	40,4	Ir quer' oj' eu, madre, se vos projuguer	Amigo 135	Amigo	R	c. sing.	abB 126:1	v. 1	N	N
16	Fernan García Esgaravunha	43,14	Quen vos foy dizer, mia sennor	Spampinato 5	Amor (escondit)	M	c. sing. (a uniss.)	abccdd 199:4	v. 1	S	S
17	—	43,20	Tod' ome que Deus faz morar	Spampinato 3	Amor	M	c. uniss.	abcedda 204:3	v. 4	S	S
18	Fernan Rodriguez de Calheiros	47,5	Dè-lo dia (e)n que eu amei	CA 339	Amor	M	c. doblas	abccaad 190:1	v. 8	N	N
19	—	47,11	Ja m' eu quisera leixar de trobar	CA 352	Amor (mot. da mala cansó)	M	c. doblas (a uniss.)	abccdd 199:1	v. 1	N	N
20	—	47,16	Non vos façan creer, senhor	CA 335	Amor	R	c. doblas (a uniss., c sing.)	abccDD 199:5	v. 1	S	N
21	—	47,19	Ora faz a min mia senhor	CA 342	Amor	M	c. doblas	abccdd 199:6	v. 1	N	N
22	—	47,21	Par Deus, senhor, mui mal me per matou	CA 345	Amor	M	c. sing. (d uniss.)	abaccdd 167:2	v. 7	N	S
23	—	47,24	Pero que mia senhor non quer	CA 346	Amor	M	c. sing. (a alt.)	abcccb 197:1	v. 1	N	N
24	—	47,29	Quero-vus eu dizer, senhor	CA 338	Amor	M	c. sing. (a uniss.)	abccdd 199:7	v. 1	S	N
25	Fernan Velho	50,3	Meus amigos, muyto mi praz d' Amor	Lanciani 8	Amor	M	c. uniss.	ababc 89:1	v. 6	N	S

	AUTOR	LGPG	INCIPIIT	EDICIÓN	XÉNERO	R/M/I	COBRA*	Nº ESQ./M	VERSO	P. RIMA	FIINDA
26	Gil Perez Conde	56,8	Mia senhor, já eu morrerei	Lapa, <i>Nótiilas</i> , p. 266	Esc. amor	M	c. sing. (a uniss.)	abbcbb 193:5	v. 1	N	N
27	—	56,13	Quen me podia defender	Lapa 162	Esc. social	M	c. sing. (d uniss.)	abbcacd 158:2	v. 8	N	S
28	Gonçal' Eanes do Vinhal	60,1	Abadessa, Nostro Senhor	Víñez 14	Esc. social	M	c. sing. (a dobla, c uniss.)	abcbdda 245: 1	v. 3	S (repet. lit.)	S
29	—	60,10	Par Deus, amiga, quant' eu receey	Víñez 2	Amigo	M	c. uniss. (b sing.)	abbcacdb 174:1	v. 6	N	S
30	Johan Airas	63,38	Meu senhor Rei de Castela	Rodríguez 70	Esc. amor	M	c. uniss. (a, c sing.)	ababbb 90:1	v. 6	N	S
31	Johan Baveca	64,20	Os que non amam nen saben d' amor	Zilli 6	Amor	R	c. doblas (c sing.)	abbcDD 176:1	v. 5	N	N
32	Johan de Gaia	66,4	Meus amigos, pois me Deus foy mostrar	<i>Amor</i> 264	Amor	M	c. sing.	abcbca 242: 1(I, III) ababca 109:1 (II)	v. 5	N	N
33	Johan Fernandez d' Ardeleiro	68,1	A mi dizen quantos amigos ey	Rodríguez Castiãno, pp. 1327- 1328.	Amor	M	c. uniss. (c sing.)	abcbcb 213:1	v. 6	N	N
34	Johan Lobeira	71,5	Se soubess' ora mha senhor	<i>Amor</i> 4	Amor	M	c. uniss.	abbcdd 199:8	v. 1	N	N
35	Johan Lopez d' Ulhoa	72,4	Coit' averia, se de mia senhor d' Ulhoa	CA 207	Amor	R	c. sing. (a dobla)	abbcDD 203:1	v. 1 v. 4	N	S

	AUTOR	LPGP	INCIPIIT	EDICIÓN	XÉNERO	R/M/I	COBRA*	N.º ESQ. RM	VERSO	P. RIMA	FIINDA
36	—	72,9	Juro-vus eu, fremosa mia senhor	CA 204	Amor	M	c. uniss.	abcccd 198:2	v. 1 v. 6	S (v. 1)	S
37	Johan Mendiz de Briteiros	73,3	Eya, senhor, aque-vos min aqui!	Finazzi- Agrò 3	Amor	M	c. sing.	abcccd 198:3	v. 1 v. 6	N	S
38	—	73,8	Tal ventura quis Deus a min, sen[h]or	Finazzi- Agrò 1	Amor	M	c. sing.	abcabcd 211:1	v. 7	N	N
39	Johan Soarez Somesso	78,5	Con vosso medo, mia senhor	CA 380	Amor	M	c. uniss.	abccddb 205:1	v. 1 v. 4	S (v. 1)	N
40	Juão Bolseiro	85,3	Ai meu amigo, meu, per boa fé	Amigo 404	Amigo	R	c. sing.	abccDD 203: 2(I, III) abccAA 181: 1(II)	v. 4	N	N
41	—	85,7	Da noite d' eire poderam fazer	Amigo 395	Amigo (mot. da alba)	I	c. sing.	abCbC 187:1	v. 1	N	N
42	Martin Moxa	94,5	Atanto querria saber	Stegagno 9	Amor	M	c. sing.	abbabac 150:1	v. 7	N	S
43	Martin Soarez	97,3	Cavaleiro, con vossos cantares	Lapa 287	Esc. lit.	M	c. sing. (b alt.)	abccddb 247:1	v. 1 v. 3	N	S
44	—	97,10	Ja, mha senhor, neum prazer	Bertolucci 13	Amor	M	c. sing.	aabaaa 27:1	v. 3	N	N
45	—	97,39	Quantus entendem, mha senhor	Bertolucci 23	Amor	M	c. doblas (a uniss.)	abcccd 199:9	v. 1	S	S
46	Men Rodriguez de Briteiros	100,3	Veheron-me meus amigos dizer	Amor 131	Amor	M	c. sing.	abcdacd 259:1	v. 2	N	N
47	Nun' Eanes Cêzeo	104,5	Quer' eu agora ja dizer	CA 385	Amor	M	c. doblas	abcaacbd 209:1	v. 8	N	S

	AUTOR	LPGP	INCIPIIT	EDICIÓN	XÉNERO	R/M/I	COBRA*	Nº ESQ. RM	VERSO	P. RIMA	FIINDA
48	—	104,9	Senhor, que coitad' og' eu no mundo vivo	CA 390	Amor (mot. do condit)	R	c. sing.	abcbEED 255: 2(I, II, IV, V) 255: 1(III)	v. 1 v. 3	N	N
49	Nuno Fernandez (Torneo!?)	106,7	«De longas vias, mui longas mentiras»	Lapa 303	Esc. social	M	c. sing.	abcccb 193:3	v. 1	N	N
50	—	106,10	Ir-vus queredes, mia senhor	CA 70	Amor	R	c. sing.	abccCD 198:5	v. 1	N	N
51	—	106,15	Preguntan-me por qué ando sandeu	CA 81	Amor	R	c. sing.	abccDD 199:3	v. 1	N	N
52	Pai Soarez de Taveirós	115,7 <sup>bs</sup>	No mundo non me sei parella	Vallín 11	Esc. amor	M	c. uniss.	abaccde 171:1	v. 7 v. 8	N	N
53	Pero da Ponte	120,1	Agora me part' eu mui sen meu grado	Panunzio, pp. 85-87	Amor (mot. da mala cansó)	I	c. sing.	abaCbabd 120:1	v. 8	N	N
54	—	120,7	De Sueil' Eanes direi	Lapa 361	Esc. lit.	M	c. sing. (a dobra)	abccdc 206:2	v. 1	N	N
55	—	120,20	Maria Pérez, a nossa cruzada	Lapa 358	Esc. persoal	M	c. uniss.	abacca 122:1	v. 2	N	S
56	Pero d' Armea	121,2	Amiga, grand' engan' ouv' a prender	Amigo 432	Amigo	R	c. sing.	abccCB 193:1(f) abccCD 198: 4(II, III)	v. 1	N	N
57	Pero Garcia Bungalés	125,30	Nunca Deus quis nulha cousa gram ben	Blasco 36	Esc. persoal (mot. da mala cansó)	M	c. uniss.	abccdc 206:1	v. 1	N	S

	AUTOR	LPGP	INCIPIIT	EDICIÓN	XÉNERO	R/MI	COBRA*	Nº ESQ. RM	VERSO	P. RIMA	FIUNDA
58	—	125,35	Pois contra vos non me val, mia sennor	Biasco 2	Amor	M	c. uniss.	abaccdd 167:3	v. 7	N	N
59	—	125,39	Quantos og' eu con amor sandeus sei	Biasco 31	Amor	R	c. doblas (c sing.)	abccdd 199:2	v. 1	N	N
60	—	125,46	Se Deus me valla, mia sennor	Biasco 11	Amor	M	c. doblas	abccbb 194:1	v. 1	N	N
61	Pero Viviatez	136,1	A Lobatom quero eu ir	Beltrami 2	Esc. amor	R	c. sing. (a uniss.)	abccddFFE GGE 251:1	v. 1 v. 3	S (v. 1)	N
62	Rodrig' Eanes Redondo	141,7	Senhor, por Deus vos rogo que queijrades	CA 417	Amor	M	c. sing.	abccddab 260: 2(I) 260: 1(II, III)	v. 3	N	N
63	Vasco Fernandez Praga de Sandin	151,1	A Deus grad' oje, mia sennor	CA 373	Amor	M	c. doblas	abccdd 198:6	v. 1 v. 6	*S	N
64	—	151,6	Deus, meu sennor, se vos prouguer'	CA 1	Amor	M	c. doblas	abaccdd 167:7	v. 7	N	N
65	—	151,9	Ome que gran ben quer molher	CA 5	Amor	M	c. uniss.	abaccdd 167:8	v. 7	N	N
66	—	151,14	Per boa fé, fremosa mia sennor	CA 364	Amor	M	c. uniss.	abccddab 231:1	v. 3 v. 5	N	N
67	—	151,15	Per boa fé, meu coraçõ	CA 370	Amor (mot. da mala cansó)	M	c. uniss.	abccdde 207:1	v. 1 v. 4 v. 7	N	N
68	—	151,16	Por Deus, que vos fez, mia sennor	CA 371	Amor	M	c. uniss.	abccdddb 201:2	v. 1	S	N
69	—	151,17	Por Deus, sennor e ora que farei	CA 365	Amor	M	c. uniss.	abaccdd 167:4	v. 7	N	N

AUTOR	LPGP	INCIPIT	EDICIÓN	XÉNERO	R/M/I	COBRA*	Nº ESQ. RM	VERSO	P. RIMA	FIINDA
70	151,19	Quen oge mayor cuita ten	CA 4	Amor	R	c. doblas	abcbda 202:1	v. 4 v. 5	N	N
71	151,21	Que sen consello que vos, mia senhor	CA 10	Amor	M	c. uniss.	abcbddc 248:1	v. 1	N	N
72	151,23	Se Deus me valha, mia senhor	CA 8	Amor	M	c. doblas	ababccd 106:4	v. 7	N	N
73	151,25	Senhor fremosa, grand' enveja ei	CA 2	Amor	M	c. doblas	abcbdddb 201:1	v. 1	N	N
74	151,27	Se vos prougesse, mia senhor	CA 366	Amor	M	c. doblas	abcbdde 207:2	v. 1 v. 4 v. 7	N	N
75	151,28	Tanto me senç' ora ja cuitado	CA 11	Amor	M	c. uniss.	abbaedc 173:3	v. 6	S	N
76	151,29	Vos que mi-assi cuitades, mia senhor	CA 7	Amor	M	c. uniss.	abcbbbc 186:1	v. 1	S	N

O signo (?) ó lado da edición seguida para a cantiga 22,16 obedece ó problema de partición dos versos nesta composición. Respectamos a lectura ofrecida por Indini, pero, tras comprobar os manuscritos, seguimos a Tavani (esquema 180-1 do seu *RM*) na disposición dos versos e das rimas. Mentres Indini propón un esquema a12 b9 a3 b4 C6, Tavani reduce a cobra a catro versos, interpretando un único verso o que para a estudiosa italiana son os vv. 3-4: a12 b9 b7 C6.

**R/M/I** = Refrán / Mestría / Refrán Intercalado.

Na columna indicadora do tipo de **COBRA** marcamos en negra a rima variante (que vai entre paréntese) cando coincide coa *palavra perduda*. Baixo a columna denominada **Nº ESQ. RM** figuran tanto o número coma o esquema rimático determinados por Tavani no *RM*.

O asterisco (\*) que precede ó valor afirmativo da existencia de *palavra rima* na cantiga 151,1 pretende dar conta do carácter peculiar dunha composición que xoga coas equivalencias de rima e coas palabras en posición de rima (*vid. supra* o seu comentario).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, C. / BELTRÁN V. (1989): *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Alhambra, Madrid (reimpr.).
- ANGLADE, J. (1971): *Las Leys d' Amors*, «Bibliothèque Méridionale», tome II, Toulouse, 1919 (reimpresión: New York-London).
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991, Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1982.
- CORREIA, Â. (1995): «O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa», *Actas del V Congreso de la AHLM (Granada, 27 sept.-1 oct. 1993)*, edición de Juan Paredes, Granada, II, pp. 75-90.
- D'HEUR, J.-M. (1975): «L' Art de trouver du chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse», *Arquivos do Centro Cultural Português. Homenagem a Marcel Bataillon*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, vol. IX, pp. 321-398.
- DLMGP (1993): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, organização e coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Caminho, Lisboa.
- FERRARI, A. (1993): «Parola-rima», *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de Abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 121-136.
- FRANK, I. (1966): *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, tome premier (Introduction et répertoire), Librairie Honoré Champion, Paris.
- GONÇALVES, E. / RAMOS, M. A. (1983): *A lírica galego-portuguesa (Textos Escolhidos)*, Comunicação, Lisboa. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Elsa Gonçalves. Criterios de transcrição, nota linguística e glossário de Maria Ana Ramos.
- (1991): *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, Edições Cosmos, Lisboa.
- (1993): «Atehudas ata a fiinda», *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de Abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 167-186.
- GIROLAMO, C. di (1979): *Elementi di versificazione provenzale*, Liguori Editore, Napoli.
- (1989): *I trovatori*, Bollati Boringhieri editore, Torino.
- INDINI, M. L. (1978): *Bernal de Bonaval. Poesie*, Adriatica Editrice, Bari.
- LAPA, M. Rodrigues (1970): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Edição crítica pelo prof. M. Rodrigues Lapa, Galaxia, Vigo, 2ª ed., revista e acrescentada.
- LPGP (1996): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Mercedes Brea (coord.), Fernando Magán Abelleira, Ignacio Rodiño



- Caramés, María del Carmen Rodríguez Castaño e Xosé Xabier Ron Fernández, 2 vols., Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro», Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C., *CA* (1990): *Cancioneiro da Ajuda*. Edición crítica e commentada por —, Halle a. S., Max Niemeyer, 1904 (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, reimpressão, 2 vols.).
- NUNES, J. J., *Amor* (1972): *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*. Edición crítica acompañada de introdução, comentário, variantes e glossário por —, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa.
- RESENDE DE OLIVEIRA, A. (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Edições Colibri, Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa.
- RODRÍGUEZ CASTAÑO, M<sup>a</sup> del C. (1997): «Una cantiga de amor de Johan Fernandez d' Ardeleyro», *Actas del VI Congreso Internacional de la AHLM (Alcalá de Henares, 12-16 sept., 1995)*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, II, pp. 1315-1334.
- TAVANI, G., *RM* (1967): *Repertorio Metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell' Ateneo, Roma.
- (1993): *A poesía de Airas Nunez*, Galaxia, Vigo.
- ZILLI, C. (1977): *Johan Baveca. Poesie*, Adriatica Editrice, Bari.