



POLA MELHOR
DONA DE QUANTAS
FEZ NOSTRO SENHOR

HOMENAXE
Á
PROFESORA

GIULIA
LANCIANI



XUNTA DE GALICIA

Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor
Homenaxe á Profesora
Giulia Lanciani

Edita

Xunta de Galicia
Secretaría Xeral de Política Lingüística
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Coordinador científico

Manuel González González

Director Técnico de Literatura

Anxo Tarrío Varela

Colaboraron na revisión formal dos textos

María Alonso Torregrosa
Antonio Fernández Guiadanes
David González Couso
Marina Meléndez Cabo
Gerardo Pérez Barcala

Imprime

Grafisant, S.L.

ISBN: 978-84-453-4784-3
Depósito legal: C 778-2009

Santiago de Compostela, 2009

Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor
Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani

Coordinado por
Mercedes Brea



Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
Santiago de Compostela
2009



ÍNDICE

LIMIAR.....	11
<i>Bibliografía de Giulia Lanciani (P. Lorenzo)</i>	13
CONTRIBUCIÓN:	
R. Álvarez, <i>En sa voz manseliña. Contribución ó estudo do diminutivo en galego medieval</i>	23
J. M. Andrade – J. M ^a Folgar, <i>Una atípica Edad Media: notas a Los cien caballeros, de V. Cottafavi</i>	37
M. Arbor, <i>Escribir nas marxes, completar o texto: as notas ós versos do Cancioneiro da Ajuda</i>	49
C. F. Blanco Valdés, <i>Las rimas de Giovanni Boccaccio: de los manuscritos a las ediciones</i>	73
M. Brea, <i>Vós que soedes en corte morar, un caso singular</i>	97
E. Corral, <i>En galardom de quanto vos servi. Estudo do galardón en Don Denis</i>	115
J. L. Couceiro, <i>Algunhas notas bibliográficas para estudantes</i>	131
J. M. Díaz de Bustamante, <i>Nota de retórica a los conceptos y usos de imago y figura en la tradición medieval</i>	139
A. A. Domínguez Carregal, <i>O uso de afan na lírica galego-portuguesa</i>	153
A. M ^a Domínguez, <i>El término guiderdone en la escuela siciliana</i>	169
F. J. Fernández Campo, <i>A tornada galega do descort plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras</i>	183
A. Fernández Guiadanes – G. Pérez Barcala, <i>Notas sobre o texto e a copia dalgunhas cantigas galego-portuguesas: una errata divisione dei versi</i>	189
E. Fidalgo, <i>A dona loada que a torto foy malhada: ¿un caso de violencia de xénero?</i>	225
M ^a J. Folgar, <i>De las cantigas de escarnio a Pedro Madruga: el “modelo” del caballero medieval</i>	239

I. González, “ <i>Donne gentili...pure femmine</i> ” (Donne ch’avete inteletto d’amore, Vita Nuova, XIX).....	253
D. González Martínez, <i>As rimas do corpus poético de Fernan Fernandez Cogominho</i>	263
S. Gutiérrez, <i>Las cantigas de santuario y la peregrinación de Sancho IV a Santiago</i>	277
M ^a M. López Casas, <i>Ausiàs March traducido por Jorge de Montemayor: la edición valenciana de 1560</i>	291
S. López Martínez-Morás, <i>Lucerna, ciudad épica</i>	313
P. Lorenzo – S. Marcenaro, <i>Aequivocatio in rimis: le cantigas de escarnio e maldizer galego-portoghesi</i>	327
R. Lorenzo, <i>Edición e comentario dun documento do mosteiro de Montederramo de 1247</i>	349
M. Meléndez, <i>La influencia del roman y de la materia de Alejandro en L’entrée d’ Espagne: la renovación de la figura de Roldán</i>	355
M. A. Pousada, <i>A cantiga de escarnho e maldizer de Nuno Fernandez Torneol. Unha proposta de edición</i>	371
X. Ron Fernández, <i>Conon de Béthune e Chrétien de Troyes. Achega para o establecemento dunha relación dialóxica directa entre os dous trouvères</i>	389
J. A. Souto Cabo, <i>Testes ad probandum contra Velasco Pedriz</i>	405
R. Vizcaíno, <i>Descrición e intervención autorial na Embajada a Tamorlán</i>	421

AS RIMAS DO CORPUS POÉTICO DE FERNAN FERNANDEZ COGOMINHO

Déborah González Martínez
Universidade de Santiago de Compostela / Université de Rennes

No *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa* a rima vén definida de forma xeral como “a unión fónica do fim dos versos e estabelecida na base da última vogal tónica”¹. Mais a transcendencia do fenómeno reside en ser un dos elementos estruturais imprescindibles na elaboración do discurso poético; así, desde o punto de vista conceptual, a “identidade final de som entre versos diferentes tem importantes consecuencias na estruturação dos significados, relacionando assim forma melódica e conteúdo semântico dos textos de poesía”²; con isto quérese dicir que a rima non se limita a ser unha simple técnica de repetición, senón que adquire a función de organiza-lo texto e potencia-los valores poético-expresivos, pois por medio das palabras en posición de rima, os denominados *rimantes*, é posible enfatiza-los contidos e crear relacións de continuidade temática e semántica (grazas ó cal os motivos e conceptos son subliñados no interior da composición). Desde a perspectiva formal, esa iteración fónica permite determinar unha tipoloxía estrófica para a cantiga (*cobras singulares, unisonantes, dobras, alternativas, alternadas* ou *redondas*).

A partir disto, tendo sempre presente os datos de tipo xeral, queremos centrarnos no emprego da rima realizado por un trobador concreto da escola galego-portuguesa, Don Fernan Fernandez Cogominho³. A súa obra⁴ ofrece a posibilidade de exemplificar certas tendencias convencionais, mais tamén algúns usos innovadores, produto da orixinalidade do autor.

¹ E. Finazzi-Agró, “Rima”, in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 576- 577, p. 576.

² Cfr. Finazzi-Agró, “Rima”, p. 577.

³ Como punto de partida, adoptamos a edición que preparamos dos textos que lle son atribuídos nos cancioneiros.

⁴ A obra que chegou a nós deste trobador portugués, conformada por once composicións con atribución ó autor, vén transmitida polos apógrafos quíntistas: no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* reproducése o conxunto consistente na serie das *cantigas de amor* B361 - B366, no *escarnio de amor* B366^{bis}, e na serie de *cantigas de amigo* B702 - B705. No *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* só se reproducen as cantigas pertencentes ó xénero de *amigo*, V303 - V306.

1. AS FÓRMULAS RIMÁTICAS

A transcendencia da rima na organización do discurso lírico non foi algo exclusivo dos nosos poetas. O fenómeno acadara xa unha máis que notable importancia nas composicións dos *trobadores* provenzais, nas que, de feito, as fórmulas acadaron unha maior complexidade e variedade que nas da escola peninsular, pois nesta foi favorecido o emprego de certos modelos estróficos máis simples, que acabaron por facerse maioritarios⁵.

Tavani destaca, como o máis frecuente dos utilizados polos nosos trobadores, o esquema de seis versos nos que se combinan tres rimas; as dúas primeiras poden dispoñerse cruzadas (*abba*) ou alternas (*abab*), e van seguidas dun dístico monorrímo (*cc*), a miúdo identificado co refrán. O esquema *abbaCC* preséntase, segundo os datos ofrecidos polo profesor italiano, nun total de 411 textos de refrán, ós que se engaden outros 12 monoestróficos e 4 nos que o dístico non se corresponde co retrouso e a rima é inconstante. A fórmula *ababCC* é adoptada en 64 cantigas de refrán, ás que se lle suman 3 dunha única cobra e 4 nas que varía a rima do dístico final. A seguir, sobresa a importancia do esquema conformado por sete versos nos que se poden establecer as seguintes combinacións maioritarias: *abbacca* (274), *ababcca* (60), *abbaccb* (40), *ababccb* (61). E, asociado preferentemente ás cantigas de amigo, aínda que non só, Tavani destaca o uso do esquema consistente nun dístico monorrímo seguido dun verso con rima diferente que asume, normalmente, a función de retrouso, *aaB* (117)⁶.

Os datos ofrecidos polo profesor italiano e aqueles obtidos das procuras na Base de datos do Centro Ramón Piñeiro son de utilidade para dispor unha panorámica dos usos do autor en relación ó conxunto da lírica:

— A fórmula rimática máis utilizada nas composicións que lle son atribuídas responde ó modelo de seis versos, con dúas rimas cruzadas seguidas dun dístico monorrímo que sempre exerce a función de refrán; *abbaCC* ocorre en 4 textos:

⁵ Os datos que ofrecemos a continuación están referidos ó conxunto da produción lírica, seguindo ó profesor G. Tavani, *A lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1991, pp. 84-85.

⁶ A ocorrencia de cada unha destas fórmulas segundo a *MedDB* é: *abbaCC*, 411 cantigas de refrán (+ 15 de mestría); *ababCC*, 63 de refrán (+ 7 de mestría); *abbacca*, 265 de mestría (+ 1 *abbacca*, + 1 *abbacCA*, + 1 *abbaCCA*, + 1 *abbaCCa*), *ababcca*, 58 de mestría (+ 1 *ababcca*), *abbaccb*, 38 de mestría (+ 1 *abbaCCB*), *ababccb*, 60 de mestría; *aaB* en 104 textos con refrán, máis 8 de mestría (vid. *MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Versión 2.0.3 (a partir de aquí, será citada como *MedDB2*), Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <<http://www.cirp.es>> [2008]).

N ^o MS ⁷	N ^o RM	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F.	RIMA
B365	40 9	A	R	3 cobras: <i>a</i> unis., <i>b</i> sing.	<i>abbaCC</i>	-	<i>a</i> : i <i>b</i> : er, ar, er <i>C</i> : ei
B366 ^{bis}	40 11	EA	R	2 cobras: <i>a</i> sing., <i>b</i> unis.	“	-	<i>a</i> : ar, on <i>b</i> : i <i>C</i> : eu
B704 / V305	40 2	AM	R	3 cobras sing.	“	CC	<i>a</i> : ei, igo, on <i>b</i> : er, en, esse <i>C</i> : an
B366	40 7	A	R	4 cobras sing.	I, II, III: “ IV: <i>ccccCC</i>	CC	<i>a</i> : eus, i, e <i>b</i> : ar, en, a <i>c</i> : er

Entre as composicións nas que a rima se dispón segundo esta fórmula, a B366 singularízase porque, se ben as tres primeiras cobras seguen regularmente este modelo, a cuarta, precedente á fiinda, ofrece unha innovación consistente na introdución do esquema monorrímo *ccccCC*, só documentado para esta cobra en todo o *corpus* lírico profano⁸. A inclusión desta excepción á fórmula debe apreciarse como plenamente orixinal e, sen dúbida, responde a un cambio na organización das rimas dentro da composición conscientemente procurado polo autor (non será produto do azar que a rima *-er* contemplada nesta última cobra sexa a mesma do refrán e daquela que retomar á fiinda).

— Descendendo na frecuencia de utilización, segue o esquema consistente en catro versos nos que se dispoñen dúas rimas alternas, seguidos dun dístico monorrímo, que tamén aquí cumpre a función de retrouso en tódolos casos. A fórmula *ababCC* artella a rima de 3 textos:

N ^o MS	N ^o RM	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F.	RIMA
B361	40 8	A	R	3 cobras sing. (<i>aI</i> = <i>aIII</i>)	<i>ababCC</i>	-	<i>a</i> : er, i <i>b</i> : ar, ei, al <i>C</i> : a
B702 / V303	40 3	AM	R	3 cobras sing.	“	-	<i>a</i> : ades, ada, igo <i>b</i> : edes, irdes, ade <i>C</i> : ado
B705 / V306	40 5	AM	R	3 cobras sing. (<i>aI</i> = <i>aIII</i>)	“	-	<i>a</i> : ades, igo <i>b</i> : er, edes, ides <i>C</i> : ado

⁷ Presentamos o número da cantiga no manuscrito, o outorgado por G. Tavani (*Repertorio métrico della lirica galego-portoghese* [a partir de aquí, *RM*], Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967) que é tamén o da *MedDB2*, así mesmo especificaremo-lo xénero (A= amor, AM= amigo, EA= escarnio de amor), a modalidade (R= refrán, M= mestría), e a tipoloxía estrófica (unis. = unisonantes, sing. = singulares), a fórmula rimática, a existencia ou non de fiinda, e as rimas.

⁸ Segundo parece confirmar a procura realizada na *MedDB2* [2008].

— Outra das fórmulas comúns no *corpus* lírico galego-portugués é, como xa se dixo, o dístico monorrímo seguido dun verso con rima distinta á dese, que é empregado preferentemente nos cantares de amigo, mais non é exclusivo deles. Este modelo documéntase dentro do conxunto atribuído a Fernan Fernandez só nunha composición do xénero de amor:

N ^o MS	N ^o RM	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F	RIMA
B362	40 1	A	R	3 cobras sing. (aI = aIII)	aaB	-	a: eus, er / en, ir B: ei

Nesta composición, sobresaie o predominio de rimas consonantes (nos dísticos das cobras I e III) e a introdución dunha rima asonante (no da II), dado que o texto que tomamos como referencia presenta como rimantes o infinitivo *morrer* (emenda á forma *moirer*) e *ren*. Tal asonancia non foi aceptada unanimemente pola crítica, e así, na recensión feita ó *Cancioneiro da Ajuda* de Michaëlis⁹, Nobiling propuxo practicar unha emenda no v. 5, de forma que *dizede-m'ũa ren* (segundo o proposto pola editora, que seguiu fielmente a lectura de *B* neste lugar) mudaríase a *queirades-mi dizer*, co que se lle daría regularidade ó cadro de rimas¹⁰. Pola súa parte, Montero Santalla opta pola parella *én - ren*¹¹.

— Na composición B363 os versos dispóñense segundo o modelo *abbacca*. Porén, só se cinxen a este esquema as dúas primeiras cobras, mentres que a terceira presenta diferenzas na fórmula segundo a lección que ofrece *B*, único testemuño que a transmite:

N ^o MS	N ^o RM	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F	RIMA
B363	40 10	A	M	3 cobras sing. (aI = aII)	I, II: <i>abbacca</i> III: <i>abbaa-a*</i> / <i>abba-a*</i>	-	a: ir, in / i b: ar, e, al c: a, en

A alteración do esquema métrico-rimático na última estrofa débese a un problema na transmisión textual: verifícase a omisión dun segmento que podería abranguela extensión dun verso, aproximadamente; e, aínda que entre a crítica non houbo sempre unanimidade sobre a localización exacta

⁹ C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada por* [a partir de aquí, será citado como CA], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols. [reimpresión da ed. Halle A. S.: Max Nemeyer, 1904].

¹⁰ Y. Frateschi Vieira (ed.), *Oskar Nobiling: As cantigas de D. Johan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, Nitéro: EdUFF, 2007, p. 215; O. Nobiling, "Zu Text und Interpretation des Cancioneiro da Ajuda", *Romanische Forschungen*, 23, 1907, pp. 339-385, p. 383.

¹¹ J. M. Montero Santalla, *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, [Tese de doutoramento en Filoloxía Hispánica, Sec. Galego-Portuguesa], A Coruña, 3 vols., 2000 [Inédita] (cfr. vol. I, p. 344).

da lagoa¹², a partir do exame sintáctico e semántico, esta parece situarse no penúltimo verso. Non obstante, o problema podería te-lo seu punto de partida no verso anterior (*ca muitas vezes perdi x'assi*), en tanto que este vén caracterizado por:

a) ser hipérmetro nunha composición de versos octosílabos regulares, sen existir a posibilidade de establecer un equilibrio na medida mediante a práctica de sinalefas;

b) *ca muitas vezes perdi x'assi / ... / cativo, porque m'én parti* é unha expresión que, desde o punto de vista sintáctico e semántico, fica incompleta (entre outras razóns porque o verbo queda desprovisto do seu CD) de forma irreparable, ó non existiren indicios textuais que permitan establecer reconstrucións fiables; a isto engádeselle que na parte final se inclúe un pronome dativo de terceira persoa dificilmente asimilable a esa parte do texto tal e como vén transmitido no manuscrito¹³;

c) altérase neste verso a fórmula seguida nas cobras anteriores, dada a substitución do rimema *c* polo *a*. Unha parte da crítica considerou que ese cambio no cadro de rimas ten orixe noutro problema de copia no que interveñen o v. 4 e este v. 5¹⁴.

Por todas estas razóns, vemos probable que en orixe a cobra seguise o modelo das anteriores (*abbacca*), e que fose o problema de transmisión textual o que deturpou a estrutura orixinal da cantiga. Non obstante, tal e como

¹² Michaëlis, partindo da hipótese de que o último verso é o omitido, optou pola regularización da métrica e da fórmula *abbacca* mediante a práctica dunha emenda nos dous últimos versos transmitidos e na inserción dun novo verso final: “ca muitas vezes perdi ben, / ¡cativo! Porque parti-m'én / [d'u nunca devia partir]”; nas notas ó texto, a editora explicou a necesidade de remodelar esta última estrofa, xa que, na súa concepción da composición, sería necesario buscar unha rima *a* común á das dúas cobras anteriores. Ademais, sinala que para o último verso non deu localizado unha rima satisfactoria en *-i*, “ou terminación diferente para o penúltimo e antepenúltimo, que não estão bem” (cfr. C. Michaëlis, *CA*, vol. I, pp. 832-833 [nº 422]). Por esta razón, Lang, na reseña que fixo á obra, suxeriu muda-lo último verso en *d'u eu nunca partir devi* (H. R. Lang, “Zum Cancioneiro da Ajuda”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXII, 1908, pp. 129-160, 290-311, 385-399 [p. 394]). Segundo a nosa perspectiva, e de acordo coas palabras de Nobiling, pensamos que este é un dos casos frecuentes nos que as rimas das dúas primeiras cobras presentan unha relación maior cás da terceira, polo que nesta é aceptable a rima que presenta sen que necesariamente teña que ser mudada a *-ir* para igualarse ás outras dúas. A partir da hipótese de que a omisión de texto afecta de forma especial ó penúltimo verso, e non ó último como considerou Michaëlis, Nobiling propuxo dúas solucións para esta parte tan conflitiva do texto, consistentes na emenda do rimante no v. 4, a reconstrución do rimante do v. 5 e o v. 6 completo, deixando intacto o último verso: “que ven end'a quen (sen) vai x'assi: / ca muitas vezes perdi [sen, / e perdi sono, e perdi ben,] / cativo! porque m'én parti”; ou ben “ca muitas vezes perdi [ja / sono e ben, u al non á,] / cativo! porque m'én parti” (vid. Frateschi Vieira, *Oskar Nobiling*, pp. 215-216; Nobiling, “Zur Text”, pp. 382-383).

¹³ Michaëlis describiu os contextos e os usos que o pronome presenta habitualmente: 1) acompañase doutro pronome na oración; 2) complementa verbos que van construídos accidentalmente como reflexivos ou que se acompañan de auxiliares (*poder, querer, fazer ou saber*); 3) cando acompaña os verbos *ser, estar e aver*, ten función de dativo ético con frecuencia; vid. Michaëlis, “Glossario do Cancioneiro da Ajuda”, *CA*, vol. II, p. 95.

¹⁴ Segundo a hipótese defendida por Nobiling. Véxase a nota 12.

nos chega o texto, é imposible reconstruí-los rimantes e presentar unha rima concreta correspondente ó rimema *c* desta estrofa, pois non existe ningún indicio que permita efectuar esta práctica con seguridade¹⁵. En conclusión, as opcións que vemos como máis plausibles son: ou ben respecta-lo texto segundo o transmitido no testemuño, marcando unicamente a existencia dunha lagoa no penúltimo verso (polo que a fórmula rimática sería *abbaa-a**), ou ben pensar na posibilidade dun erro de copia no v. 5 (polo que se pensaría no esquema *abba-a**), co que talvez se defendería mellor a hipótese dun previo rimema *c*, que, en todo caso, será irreconstruíble de forma segura no plano concreto das rimas¹⁶.

Alén da complicación deses versos finais, localízanse nesta cobra outras cuestións interesantes desde o punto de vista rimático, como a relación asonante entre *min* e os rimantes en *i*¹⁷, e o problema que se encontra no final do v. 4¹⁸.

— A fórmula *aabbb* documéntase para a cantiga de mestría B 364:

Nº MS	Nº RM	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F	RIMA
B364	40 6	A	M	3 cobras sing.	<i>aabbb</i>	-	<i>a</i> : or, ados, an <i>b</i> : oita, orte, al

Esta cantiga representa o único caso no *corpus* da lírica profana da combinación dun dístico monorrímo seguido dun trístico monorrímo no interior dunha cantiga de mestría (modalidade que lle corresponde segundo o noso

¹⁵ Así, tampouco Montero Santalla presentou os rimantes que lles corresponderían ós vv. 4, 5 e 6. Vid. Montero Santalla, *As rimas*, vol. I, pp. 344-345.

¹⁶ Segundo a lectura que facemos da cobra, e optando por non facer emendas nin reconstrucións, esta quedaría como segue: “E esto sei eu ben per min, / ca volo non digo por al, / mais porque sei eu ja o mal / que vén end’a quen s’én va i; / ca muitas vezes perdi x’assi / ... / cativo, porque m’én parti”.

¹⁷ Para non estendérmonos en exceso, remitímos á bibliografía elemental para aproximarse á cuestión da posible relación entre *min* e os rimantes en *-i*. C. Ferreira da Cunha, “Rima de vogal oral com vogal nasal”, *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro: Ministério da Educación e Cultura-Instituto Nacional do Livro, 1961, pp. 173-200; M. Rodrigues Lapa, “Nótulas trovadorescas: Tres cantigas de Gil Peres Conde”, in *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra: Coimbra editora-Universidade de Coimbra, 1982, pp. 263-272 [publ. previa en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVII, 1954, pp. 5-146], pp. 272-273); V. Bertolucci, *As poesías de Martin Soares*, Vigo: Galaxia, 1992 [trad. da ed. de 1963] pp. 37-38; Montero Santalla, *As rimas*, vol. III, pp. 1446-1448.

¹⁸ Montero Santalla deixou sen indica-lo rimante deste verso (vid. *As rimas*, vol. I, pp. 344-345). Michaëlis propuxo o sintagma *va i* (vid. *CA*, vol. I, pp. 832-833 [nº 422]). Lang, a pesar de aceptala posibilidade de identificar en *va* un presente de indicativo analóxico a *da* ou a *está*, defendeu a forma *vai* seguida da reconstrución da palabra en rima [*i*] (vid. “Zum CA”, pp. 393-394). Pola súa parte, Nobiling parte da hipótese dun erro de copia e presenta a alternativa *vai x’assi* (vid. “Zur Text”, pp. 382-383). Os Machado ofreceron como rimante a forma *vay*, o que implica unha alteración no sistema de rimas (E. Machado – J. P. Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa, 1949-1964, 8 vols (cfr. vol. II, pp. 138-142 [nº 303])).

punto de vista)¹⁹, pois esta fórmula non é estraña nas de refrán, principalmente no xénero de amigo²⁰.

— Por último, para a cantiga B703 / V304 a fórmula considerada é *abB*, que, segundo parece, está unicamente plasmada neste texto do *corpus* lírico profano.

Nº MS	Nº RM	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F	RIMA
B703 / V304	40 4	AM	R	2 cobras: <i>a</i> sing., <i>b</i> unis.	<i>abB</i>	-	<i>a</i> : er, i <i>b</i> : er

Cómpre advertir que non é o único esquema que lle foi adxudicado a esta cantiga, pois foille tamén aplicada a fórmula *aaBB* por Montero Santalla no seu traballo sobre as rimas da lírica galego-portuguesa, e por R. Cohen na súa edición das *cantigas de amigo*²¹ (que ademais foi a incorporada na *MedDB2*)²². Así mesmo Á. Correia, no seu estudo sobre a tipoloxía do refrán, clasifica esta composición no grupo das que teñen un retroso cun número de versos igual ós da cobra, aceptando a proposta do referido editor²³.

Entre as razóns que moverían a muda-lo esquema de tres a catro versos, hai unha de tipo rimático: o primeiro verso de cada cobra queda libre de rima tanto a nivel intraestrófico como interestrófico (pois *a* segue o modelo das *cobras singulares*, fronte a *b* que segue o das *unisonantes*). Esta existencia de versos libres de rima podería identificarse co procedemento denominado *palabra perdida*²⁴, que, vén definida deste xeito na poética fragmentaria transmitida no cancionero *B*:

¹⁹ Vid. D. González, “Unha aproximación ao paralelismo e ao refrán na lírica galego-portuguesa”, *La lírica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. VI Convegno Triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova, 27 de setembro - 1 outubro 2006)*, pp. 507-528 [no prelo].

²⁰ Segundo a *MedDB* (2008), ofrécese: *aabb* nas cantigas de amigo 58 1 e 122 4; *aabBB* nas de amor 8 3 e 15 2, nas de amigo 55 2 e 77 12, e no escarnio persoal 16 11; *aaBBB* nas de amor 11 1 e 157 42, nas de amigo 11 7, 35 1, 55 1 (dialogada), 55 2, 63 10, 67 3 (romaría), 77 4 (romaría), 93 2, 93 8 (romaría), 95 5, 114 4 (mariña), 134 4, e nas de escarnio 125 9 (esc. de amor) e 127 11 (esc. social).

²¹ R. Cohen, *500 Cantigas d'Amigo, edição crítica de*, Porto: Campo das Letras, 2003, p. 188.

²² Vid. *MedDB2* (2008).

²³ Á. Correia, *O refram nos cancioneros galego-portugueses (Escrita e tipología)*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa policopiada], 1992, p. 101.

²⁴ Este artificio tería o seu equivalente máis próximo a aquel practicado polos poetas provenzais denominado *rim espars*: “nozione che corrisponde a tre situazioni differenti a seconda del modo in cui il fenomeno così designato (intrastrafico) si integra o meno in una connessione interstrofica. Di queste situazioni, due sono prese in considerazione dal trattato tolosano, che parla di *rim estramp* quando non c'è ripresa, e di *rim dissolut* quando il *rim espars* trova un'eco regolare nelle altre strofe, nella stessa posizione relativa all'interno di ciascuna strofa” (cfr. D. Billy, “L'arte delle connessione nei *trobadores*”, in D. Billy – P. Canettieri – C. Pulsoni – A. Rossell, *La lírica galego-portoghese: Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 2003, pp. 11-111, p. 15).

Por que algũus trobadores pera mostrarẽ maor meestria meterõ en ssas cantigas que fezeron hũa palavra que nõ rrimasse cõ as outras [ch]amã-lhe palabra perduda. E esta palabra pode meter o trobador no começo ou no meyo ou na cima da cobra, ã qual logar quiser, pero que se a meter ã 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 pode meter ssenhas palabras en cada cobra que rrimẽ hũas [cõ] outras, ou se er quiser[e] en cada cobra de senhas rrimas. E outrosy pode meter na cobra hũa palavra perduda duas vezes per esta maneira²⁵.

Porén, a crítica non interpreta a definición que ofrece o tratado unanimemente, e hai discrepancias na concepción da técnica. Para Montero Santalla, o artificio debería ser entendido como un ornato literario consistente nun verso libre a nivel intraestrófico, mais sería “un instrumento de ligazón estrófica, em quanto repete em duas ou mais estrofes uma mesma rima”²⁶. Para outros investigadores, a *palavra perduda* é entendida como a integración dun verso de rima libre que se reitera á mesma altura estrutural en cada unidade estrófica, mais, a nivel interestrófico, os versos poden igualarse nas rimas ou presentar unha rima diferente²⁷. Esta última concepción permite dispoñe-lo texto do seguinte xeito:

COBRA	RIMAS	RIMANTES	
I	a: ɐr b: ɐr	Palabra perduda:	prouguer
		Palabra-rima:	veer
		Refrán:	prazer
II	a: i b: ɐr	Palabra perduda:	vi
		Palabra-rima:	veer
		Refrán:	prazer

O esquema 10a 10a 2B8B²⁸ fixado por Cohen implica que o que para nós constitúe unha palabra-rima, nesa proposta é un verso independente que inicia o refrán. Tal modificación ten como consecuencia a necesidade de

²⁵ J. M. D’Heur (ed.), “L’Art de trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, 1975, pp. 321-398, p. 384.

²⁶ Cfr. Montero Santalla, *As Rimas*, vol. III, p. 1454 (vid. vol. I, pp. 224-225; 450-451).

²⁷ Para máis información sobre esta técnica, vid. Á. Correia, “Palavra Perduda”, in Giulia Lanciani – Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, p. 506; M. C. Rodríguez Castaño, “A palabra perduda: da teoría á práctica”, in S. Fortuño – T. Martínez (eds.), *Actas del VII Congreso de L’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembro de 1997)*, Castelló de la Plana: Publicacions da Universidade Jaume I, 1999, vol. III, pp. 263-285 [263-265]; M. Brea – P. Lorenzo, *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais, 1998, pp. 196-201.

²⁸ Como forma de xustificar a pertinencia deste modelo métrico-rimático, o editor ofrece dous exemplos: B 627 / V 228 (47 27) e B 628 / V 229 (47 2), textos atribuídos a Fernan Rodríguez de Calheiros, para os que presenta unha solución semellante á adoptada na cantiga de Fernan Fernandez. Nesas cantigas transmitidas por B e V, o texto correspondente ó refrán vén transcrito nunha única liña gráfica, que Cohen divide para dispoñe-lo retrouso en dous versos: *viver, / ca non poss’eu al*

reconstruí-lo segundo rimante na cobra II, polo que o editor integra o adverbio pronominal *i*. O cadro rimático da súa proposta queda como segue²⁹:

COBRA	RIMAS	RIMANTES
I	<i>a:</i> ɛr <i>b:</i> ɛr	prouguer / poder ³⁰ Refrán: veer / prazer
II	<i>a:</i> i <i>b:</i> ɛr	vi / [i] ³¹ Refrán: veer / prazer

Desde a nosa perspectiva, a copia nos manuscritos parece apoia-lo esquema consistente en dúas cobras de tres versos³², dos que o último funciona como retrouso, e de aquí que se vexa como mellor opción a fórmula *abB*, que foi a que no seu momento lle asignou G. Tavani³³.

2. AS RIMAS

Os trobadores galego-portugueses priorizaron nas súas composicións o verso agudo sobre o grave, posiblemente a causa da importancia que este acadou na escola provenzal; mais, como indicou Beltrán, aquilo que para os *trobadors* “non era senón resultado da contextura fónica da lingua, entre os nosos trobadores convertérase en criterio de selección de carácter literario”³⁴.

Entre as rimas máis frecuentes no *corpus* lírico (estimadas por Montero Santalla como aquelas que ocorren en máis de 500 versos), predominan de forma evidente (tanto en ocorrencias como en diversidade) as rimas agudas: *-er / 'ɛr/* (4731), *-ar* (4436), *-en* (2933), *-or* (2793), *-i* (2471), *-on* (2373), *-ei* (2142), *-al* (1557), *-ir* (1143), *-ou* (960), *-er / 'ɛr/* (887), *-a* (845), *-eus* (577),

ben querer e estar; / ave-l'ei ja sempre a desejar (vid. Cohen, *500 Cantigas d'Amigo*, pp. 112-113). Porén, a disposición da copia non é igual á que se presenta na cantiga de Fernan Fernandez Cogominho.

²⁹ Vid. Cohen, *500 Cantigas de Amigo*, p. 188.

³⁰ Corresponde á forma do P1 do futuro de subxuntivo.

³¹ A nivel de rimas, a diferenza que se establece entre a solución ofrecida por R. Cohen e a de J. M. Montero Santalla radica na reconstrución dun rimante para o segundo verso da segunda cobra, pois só o primeiro presentou unha palabra en rima para este lugar, consistente no adverbio pronominal *i*, mentres que o segundo non deu indicacións sobre o rimante do v. 2 da segunda cobra.

³² Nos dous testemuños a cantiga está disposta en dúas cobras de tres versos, sen que o traballo dos copistas leve a pensar que no seu antecedente a distribución versal era diferente á que presentan estes. En V304, como é a práctica habitual do copista deste cancionero, transcribíronse en maiúscula a inicial capital de cantiga e a inicial da cobra seguinte, mentres que tódolos demais versos comezan en minúscula. O cancionero Colocci-Brancutti, ofrece, desde este punto de vista, un indicio máis favorable á hipótese de se-lo esquema *abB*, en tanto que en B 703 as maiúsculas se aplicaron tamén ós versos que inician o refrán; non se observa ningún elemento que leve a pensar que o inicio do refrán estaría situado na última palabra da segunda liña gráfica transcrita.

³³ Vid. Tavani, *RM*, p. 138.

³⁴ V. Beltrán, *A Cantiga de Amor*, Vigo: Xerais, 1995, p. 81.

-an (536). Mentres que as rimas graves que superan as 500 ocorrencias son só catro: -ia (2262), -ado (1575), -ada (963), -ade (528)³⁵.

En relación ó *corpus* poético atribuído a Fernan Fernandez Cogominho, vemos que as rimas agudas utilizadas son as seguintes (ordenadas por frecuencia): -er /'er/ (13 / 29)³⁶, -i (10 / 17)³⁷, -ei (7 / 13), -a (6 / 10), -an (6 / 10), -ar (10 / 10), -ir (7 / 8), -al (4 / 7), -en (4 / 7), -eus (2 / 4), -on (3 / 4), -eu (2 / 4), -e (2 / 4), -er (3 / 3), -or (2 / 2), -in (1 / 1); mentres que as graves son: -ado (3 / 12), -ades (6 / 6), -igo (4 / 6), -edes (4 / 4), -oita (2 / 3), -orte (2 / 3), -ada (2 / 2), -ados (2 / 2), -ade (2 / 2), -esse (2 / 2), -ides (2 / 2), -irdes (2 / 2).

Se cruzámo-los datos ata aquí presentados, e os que se obteñen de observa-los rimantes que se presentan para cada unha destas rimas, podemos establece-las seguintes conclusións:

— Na obra do autor predominan as rimas agudas sobre as graves, algo que non é de estrañar se se ten en conta a tendencia dominante na escola galego-portuguesa. Esta supremacía dos versos agudos conséguese mediante a diversidade de rimantes agudos utilizados, e pola reiteración en posición de rima que algúns deles experimentan. A rima máis utilizada no *corpus* atribuído a Fernan Fernandez coincide con aquela máis empregada no conxunto da lírica galego-portuguesa, isto é, a rima aguda er /'er/.

— Malia iso, non se pode dicir que a rima grave teña un uso marxinal na obra de Cogominho; pode exemplificarse o seu emprego coa composición B702 / V303, na que só se inclúen versos graves (a: -ades, -ada, -igo; b: -edes, -irdes, -ade; C: -ado), coas cantigas B704 / V305 (a: -ei, -igo, -on; b: -er, -en, -esse; C: -an), B705 / V306 (a: -ades, -igo; b: -er, -edes, -ides; C: -ado) e B364 (a: -or, -ados, -an; b: -oita, -orte, -al), nas que se ofrece unha combinación de rimas graves e agudas.

— Ademais, queremos chama-la atención sobre a diversidade de rimas agudas e graves documentadas, pois a pesar de ser máis numerosos e variados os rimantes agudos, en canto ás rimas en si, establécese certa proximidade: hai 15 rimas agudas diferentes e 13 rimas graves.

— Boa parte das rimas teñen a súa realización en rimantes que corresponden a formas verbais ou nominais, caracterizadas por presentaren unha terminación facilmente relacionable. Sobre a cuestión, Beltrán destacou que a escola galego-portuguesa non priorizou a rima complicada, difícil nin rebuscada, senón que se preferiu introducir tempos verbais e sufixos nominais, que desde o punto de vista literario funcionan habitualmente como apoio e canle do desenvolvemento semántico, e “en definitiva, a elección dunhas poucas palabras e das formas flexivas dos verbos permítelles [ós

³⁵ Vid. Montero Santalla, *As rimas*, vol. III, p. 1516.

³⁶ A primeira cifra marca o número de rimantes diferentes que conteñen tal rima, e o segundo ó índice de ocorrencias da rima nos versos.

³⁷ Habería que pór en relación con esta rima o rimante *min*, coa rima aguda que figura ó final da lista.

trobadores] situar na rima os termos clave dos seus poemas”; deste xeito “a rima fácil ponse ó servizo da difícil arte de subliñar sempre os termos de maior carga poética”³⁸. A este respecto, de entre os existentes no *corpus* do autor, referirémonos a dous casos paradigmáticos:

— O primeiro exemplo consiste no uso paronomásico dos rimantes *migo* - *sigo* (en B704 / V305)³⁹, que se presentan relacionados entre si con frecuencia no conxunto da lírica (ou a carón doutros rimantes, como *amigo* ou *Vigo*). Non obstante, o que singulariza a súa ocorrencia nesta composición é que o trobador se serviu da inclusión dos dous pronomes en posición de rima para enfatiza-la diferenza entre a situación que vive a moza namorada que agarda morriñenta novas do seu namorado, e o rei que retén ó amigo consigo: “En quanto falardes migo, / dizede, se vos venha ben, / se vos disse novas alguen / dos que el rei levou sigo”.

— O segundo caso ó que aludiremos é o dos rimantes *doita-coita-coita*, *forte-morte-morte* e *tal-mal-mal* (en B364); a súa inclusión, combinando as técnicas da paronomasia e do dobre, reforzan e reiteran expresivamente o tema principal desenvolvido na composición, non só mediante a reaparición en rima dos substantivos *coita*, *morte* e *mal*, senón tamén mediante a súa asociación cun adxectivo, ou pronome indefinido, parónimos que os enfatizan e intensifican. A isto engádesse que as rimas *-oita* e *-orte* sexan moi pouco utilizadas no *corpus* lírico profano: *-oita* preséntase en 14 versos, no interior de só catro cantigas, e unicamente baixo os rimantes *coita* e *doita*⁴⁰; *-orte* figura en 29 versos, distribuídos en 13 textos, concretizándose só en *forte* e *morte*⁴¹. Estas figuras de dicción e repetición engádesse ós restantes procedementos retóricos utilizados neste texto para deseñar e chegar a expresar unha dor incomparable, facela verosímil e magnificala.

³⁸ Cfr. Beltrán, *A Cantiga de Amor*, p. 83.

³⁹ C. P. Martínez, “Falad’amigo... Falade migo. Para a descrición e discreción dos usos paronomásicos no trobadorismo profano galego-portugués”, in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois: Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 403-425, p. 424.

⁴⁰ Fóra da cantiga de Fernan Fernandez, a rima *-oita* ten lugar noutras tres cantigas: en 25 129, aparecen relacionados *coita-doita-coita*; en 70 8 inclúese *coita-coita* como parella reiterada nas tres cobras; e, por último, en 104 9 aparece dúas veces o termo *coita*, mais só relacionado entre si a nivel interestrófico.

⁴¹ Ademais de se ofreceren nesta cantiga os dous termos como rimantes asociados, aparece *morte-orte* en tres textos (25 21, 25 61, 30 23), *forte-morte* en seis (25 9, 25 15, 25 16, 25 22, 28 1, 79 44), *morte-orte-morte* en 25 129 (o que deixa ver unha relación entre esta composición, na que tamén se recolle a rima *-oita*, como *coita-doita-coita*, e a composición de Fernan Fernandez Cogominho). A excepción a esta parella é *forte-amoste* en 83 6, e *morte* no refrán de 22 3.

BIBLIOGRAFÍA

- Beltrán, Vicenç, *A cantiga de Amor*, Vigo: Xerais, 1995.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, *As poesías de Martin Soares*, Vigo: Galaxia, 1992 [trad. da ed. de 1963].
- Billy, Dominique, “L’arte delle connessione nei trovadores”, in D. Billy – P. Canettieri – C. Pulsoni – A. Rossell, *La lirica galego-portoghese: Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 2003, pp. 11-111.
- Brea, Mercedes – Pilar Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Vigo: Xerais, 1998.
- Correia, Ângela, *O refram nos cancioneiros galego-portugueses (Escrita e tipologia)*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa policopiada], 1992.
- , “Palavra Perduda”, in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, p. 506.
- Cunha, Celso Ferreira da, “Rima de vogal oral com vogal nasal”, *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura-Instituto Nacional do Livro, 1961, pp. 173-200.
- D’Heur, Jean-Marie (ed.), “L’Art de trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, 1975, pp. 321-398.
- Finazzi-Agró, Alessandro, “Rima”, in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 576-577.
- González Martínez, Déborah, “Unha aproximación ao paralelismo e ao refrán na lírica galego-portuguesa”, in *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. VI Convegno Triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova, 27 de setembro - 1 outubro 2006)*, pp. 507-528 [no prelo].
- Lapa, Manuel Rodrigues, “Nótulas trovadorescas: Tres cantigas de Gil Peres Conde”, in *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra: Coimbra editora-Universidade de Coimbra, 1982, pp. 263-272 [publ. previa en: *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVII, 1954, pp. 5-146].
- Machado, Jose Pedro – Elsa Paxeco Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa, 1949-1964, 8 vols.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo, “Falad’amigo... Falade migo. Para a descripción e discreción dos usos paronomásicos no trobadorismo profano galego-portugués”, in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois: Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 403-425.
- MedDB: *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Versión 2.0.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <<http://www.cirp.es/>> [data de consulta: 2008].

- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina, *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e comentada por-*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990, 2 vols. [reimpresión da ed. Halle A. S.: Max Nemeyer, 1904].
- Montero Santalla, José Martín, *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, [Tese de doutoramento en Filoloxía Hispánica, Sec. Galego-Portuguesa], A Coruña, 3 vols., 2000 [Inédita].
- Nobiling, Oskar, “Zu Text und Interpretation des *Cancioneiro da Ajuda*”, *Romanische Forschungen*, 23, 1907, pp. 339-385.
- Rodríguez Castaño, María del Carmen, “A *Palavra Perduda*: Da teoría á práctica”, in S. Fortuño – T. Martínez (eds.), *Actas del VII Congrès de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Publicacions da Universidade Jaume I, 1999, vol. III, pp. 263-285.
- Tavani, Giuseppe, *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967 [= *RM*].
- , *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1991.
- Vieira, Yara Frateschi (ed.), *Oskar Nobiling: As cantigas de D. Johan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, Nitéroï: Ed. UFF, 2007.

