

REPETITIO VERSUUM EN LA LÍRICA GALLEGO-PORTUGUESA*

GERARDO PÉREZ BARCALA
Universidad de Santiago de Compostela

A Mercedes Brea. Son demasiadas razones

Cualquier estudio sobre la poesía gallego-portuguesa suele llevar implícita la tácita aceptación de que se trata de un discurso poético que tiene en la repetición el principio esencial de su construcción¹: el paralelismo (con sus diferentes variedades)² y el refrán (modalidad compositiva que cuenta con mayor número de ocurrencias)³ constituyen, en efecto, los pilares básicos de la composición y dan lugar a una poética donde la progresión semántica de los textos se reduce considerablemente. A esas técnicas hay que sumar toda una serie de procedimientos repetitivos en los que se ven implicadas unidades de diversa entidad y que contribuyeron a conseguir esa preciada *meestria* en la que los trovadores y juglares ibéricos se manejaron con destreza a fin de alcanzar el reconocimiento literario en una época en que —como prueban la redacción de textos como la *Supplicatio* de Guiraut Riquier y la correspondiente *Declaratio* de Alfonso X⁴ o las continuas pullas dirigidas, sobre todo, a juglares, atacados

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación PGIDIT03SIN20401PR, dirigido por Mercedes Brea y subvencionado por la Dirección Xeral de I+D de la Xunta de Galicia.

¹ Vid., p. ej., V. Beltrán, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995, págs. 189-238; P. Lorenzo Gradín, «*Repetitio trobadorica*», en *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, coord. E. Fidalgo - P. Lorenzo Gradín, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994, págs. 79-106.

² Vid. la clásica y siempre válida tipología establecida por E. Asensio (*Poética y Realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970², págs. 69-119), que establece que «la repetición puede afectar a las palabras (paralelismo verbal), a la estructura sintáctica y rítmica (paralelismo estructural), a la significación o concepto (paralelismo mental o semántico o de pensamiento)» (pág. 72).

³ En la base de datos de la lírica gallego-portuguesa *MedDB*, accesible a través de Internet (www.cirp.es), el número de cantigas de refrán asciende a 907, a las que se pueden sumar las 58 que tienen refrán intercalar, lo que representa un 57 % del total de textos conservados.

⁴ Sobre estos textos, vid. V. Bertolucci Pizzorusso, «La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», *Studi Mediolatini e Volgari*, XIV, 1966, págs. 9-135.

por su falta de pericia técnica⁵— es conocido el afán por establecer distintas categorías profesionales en el ejercicio de la actividad poética. En efecto, a esa *meestria* había de ayudar, además de la habilidad de los autores para *rimar* e *iguar* bien sus cantigas⁶, la sujeción de la *repetitio* a los principios estructurales de la simetría y de la sistematicidad, originando procedimientos tales como la *palavra-rima*, el *dobre* o el *mordobre*, por mencionar sólo algunos de los más conocidos.

Esas mismas leyes rigen las repeticiones de unidades que llegan a alcanzar a la totalidad del verso (piénsese, sin más, en el *refram*) y que, lejos de ser catalogadas simplemente como «*repetitio* de verso» o «repetición literal» como proponen algunos estudios⁷, deben ser consideradas como realizaciones particulares de otros procedimientos⁸. Parece conveniente, pues, revisar las varias manifestaciones del fenómeno con el fin de adscribir las a un recurso concreto que no se reduzca al de la mera y simple «repetición literal» o «*repetitio* de verso»⁹.

En la revisión del problema, las enseñanzas de las poéticas occitanas pueden ser de gran utilidad, pues las repeticiones de versos fueron de algún modo previstas en ellas¹⁰. En su afán por sentar las bases de la composición de tex-

⁵ Vid., entre otros, G. Lanciani - G. Tavani, *A cantiga de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995, págs. 118-135; P. Lorenzo Gradín, «Mester con pecado. La juglaría en la Península Ibérica», *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 28, 1995, págs. 99-129.

⁶ El anónimo autor del *Arte de Trovar* (IV, 1), refiriéndose a la estructura de las estrofas, dice que las «devem pøer rimadas e iguaes» (cfr. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, ed. G. Tavani, Lisboa, Edições Colibri, 1999, pág. 47). Vid. al respecto los datos ofrecidos en M. Brea - P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998, págs. 173-175.

⁷ De «*repetitio* de verso» habla P. Lorenzo Gradín, «*Repetitio trobadorica*», art. cit., pág. 92. Como «repetición literal» se catalogan tales muestras en *LPGP*, vol. I, pág. 36. *LPGP* es la abreviatura con la que se hace referencia a lo largo de estas páginas a la obra *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coord. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2 vols., 1999 [reimp. de la ed. de 1996].

⁸ Así, apunta D. Billy que técnicas como la *palavra-rima* o el *dobre* «si trovano frequentemente accompagnati da un'estensione della *repetitio* che può riguardare il verso intero, modulato oppure no dalla *variatio*» (cfr. D. Billy, «L'arte delle connessioni nei *trobadores*», en D. Billy - P. Canettieri - C. Pulsoni - A. Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003, págs. 11-111 [pág. 12]).

⁹ Es evidente, pues, que no se abordarán aquí cuestiones relativas a las repeticiones de versos como resultado de errores cometidos por los amanuenses en el proceso de copia de los textos en los cancioneros que los conservan. Sobre estas iteraciones de versos como resultado de posibles errores de copia, particularmente cuando se producen en el refrán, véanse los datos proporcionados por A. Correia, «Do refrão de Meendinho à escrita dos refrães nos Cancioneiros», en *Actas do Congreso «O Mar das Cantigas»*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, págs. 267-290.

¹⁰ Puede verse un resumen de las principales obras que constituyen la tradadística occitana en M. de Riquer, *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos*, Barcelona, Ariel, 1975, vol. I,

tos líricos en lengua occitana en un momento en que esa tradición empezaba a declinar, quienes la codificaron establecieron, en efecto, diversas técnicas repetitivas a las que se podía recurrir con el fin de enlazar las estrofas de las composiciones y en las que el elemento iterado podía tener una extensión variable, llegando a identificarse con versos completos. Estas repeticiones de versos, realizadas *scientment* y *per dret compas*, excusaban el vicio del llamado *bordo tornat*, censurado por Joan de Castellnou en su *Compendi de la coneixença dels vicis en els dictats del Gai Saber*¹¹. Los tratadistas no condenan, en cambio, aquellas repeticiones de versos que, como realizaciones concretas de ciertas técnicas, se utilizaban con el objeto de unir el inicio o el fin de las distintas estrofas del texto, o ambas posiciones a la vez. Así, Guilhem Molinier —particularmente en las dos redacciones en prosa de sus *Leys de Amors*, la primera (ca. 1328-1337) y la última (ca. 1355)— en la clasificación de las llamadas *coblas parsonieras* consigna toda una gama de procedimientos repetitivos que pueden afectar a palabras, sintagmas o versos y que tienen que realizarse de manera simétrica, revelándose las posiciones inicial y final de verso o de estrofa como las más productivas. Los procesos iterativos en cuestión vienen asociados por Joan de Castellnou, en su *Compendi*, y por Luis de Averçó, en el *Torcimany*, a la práctica de las figuras de dición conocidas con los nombres de *anáfora*, *epífora*, *epanadiplosis*, *anadiplosis* y *complexio*. De este modo, sobre el principio de la *anáfora* se construyen las *coblas capdenals*; cuando se recurre a la *conversio* (*epífora*), se origina el mecanismo de las *coblas retronchadas*; con base en la *epanadiplosis* se construyen las *coblas recordativas*; en la práctica de la *anadiplosis* se cimentan las *coblas capfinidas*; por último, la combinación de los dos primeros mecanismos (*coblas capdenals* y *retroncha-*

págs. 31-34; G. Tavani, «Arte de Trovar», en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, coord. G. Lanciani - G. Tavani, Lisboa, Caminho, 1993, págs. 66-69; así como en el capítulo «A Poética do Cancioneiro da Biblioteca Nacional e as artes de trovar catalas e provençais do século XIII e do início do XIV», de G. Tavani, *Arte de Trovar*, ed. cit., págs. 7-31.

¹¹ «Bordo tornat havem encara, e aquest non deu hom tornat per unas matexas paraulas, si donchs almenys .C. verset no eran al mieg, sino en cas de necessitat, o si scientment no's fazia per dret compas, axi com en dictats retronxats. Empero en los grans romanç coma dels Reys o'ls Emperadors o'l Breviari d'amor, per la gran largueza que han no y pot hom gardar tot ayço» (cfr. *Joan de Castellnou. Segle XIV. Obres en prosa (I - Compendi de la coneixença dels vicis en els dictats del Gai Saber. II - Glosari al Doctrinal de Ramon de Cornet)*, ed. J. M. Casas Homs, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1969, pág. 90). Repárese en que, cuando no se realiza *scientment* o *per dret compas*, la iteración de una unidad rítmica es condenada. Por ello cabe ver el *bordo tornat* como un proceso repetitivo íntimamente relacionado con el llamado *mot tornat en rim*, es decir, la iteración léxica en posición de rima ligada a la aparición de una *rim tornat* (o lo que es lo mismo, la reaparición de un timbre fónico que no viene determinada por la estructura rítmica seleccionada por el poeta, y que por ello era considerada un demérito del compositor). Para estas nociones, vid. E. Fidalgo, «Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor», *Cultura Neolatina*, 57, 1997, págs. 253-276; D. Billy, «L'arte delle connessioni», art. cit., pág. 14.

das) origina el recurso de las *coblas duplicativas*, que son el resultado de la figura conocida como *complexio*. Es decir:

Anáfora	<i>Coblas capdenals</i>
Epífora	<i>Coblas retronchadas</i>
Complexio	<i>Coblas duplicativas</i>
Epanadiplosis	<i>Coblas recordativas</i>
Anadiplosis	<i>Coblas capfinidas</i>

Las páginas que siguen tienen por objeto estudiar estas prácticas iterativas en la lírica gallego-portuguesa, de la que se han tenido en cuenta tanto las composiciones profanas como las que en el corpus mariano fueron escritas en *loor* de la Virgen, es decir, esas cantigas que en la colección el Rey Sabio hizo coincidir con los múltiplos de 10 y que tenían, frente a las restantes (destinadas a contar los *miragres* de la Virgen), un carácter lírico¹². La tradición del occidente peninsular dispone de una codificación propia (aunque parcial), la acéfala *Arte de Trovar*, copiada, como se recordará, entre los folios 3r-4v del cancionero *B* (Lisboa, Biblioteca Nacional, cod. 10991)¹³; en su deseo de «ajudar o leitor a reconhecer, nos textos elaborados pelos poetas antigos, as formas e as modalidades temáticas, métricas, tópicas que caracterizam os diferentes conjuntos textuais»¹⁴, algunos de los recursos referidos vienen adscritos a fenómenos particulares de esta tradición (aunque la técnica que está en su base sea la misma que para los consignados en la poesía ultrapirenaica), si bien otros no son registrados, de tal manera que, teniendo en cuenta la poética peninsular, la situación se podría completar del siguiente modo:

Anáfora	<i>Coblas capdenals</i>	
Epífora	<i>Coblas retronchadas</i>	<i>Refram / mot-refrain (palavra-rima)</i>
Complexio	<i>Coblas duplicativas</i> ¹⁵	
Epanadiplosis	<i>Coblas recordativas</i>	<i>Dobre</i>
Anadiplosis	<i>Coblas capfinidas</i>	<i>Leixa-prén</i>

¹² Los textos profanos se consultaron a partir de *LPGP*, obra a la que remiten los códigos numéricos de dos cifras con que se identifican los textos poéticos y de la que también fueron extraídos los datos biográficos de los autores. Las cantigas de *loor* marianas se tomaron de la edición de las mismas coordinada por E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor de Santa María (edición e comentario)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.

¹³ La poética fragmentaria de *B* fue editada por J. M d'Heur, «L'Art de trouver du chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse», *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, 1975, págs. 321-398; y más recientemente por G. Tavani, *Arte de Trovar*, ed. cit.

¹⁴ Cfr. G. Tavani, *Arte de Trovar*, ed. cit., pág. 66.

¹⁵ En la exposición que sigue, no nos detendremos en el análisis de este fenómeno, porque no es más que la suma de los dos anteriores (anáfora y epífora), que sí serán objeto de una atención particularizada. Vid. más abajo n. 28 de este trabajo.

1. ANÁFORA Y COBLAS CAPDENALS

La *anáfora* es definida por los rétores como la iteración de un mismo elemento al comienzo de varias secuencias¹⁶. En su descripción de la figura en la lírica provenzal, Luis de Averçó¹⁷ la pone en relación con la técnica de las *coblas capdenals* descritas por Guilhem Molinier, que ofrece del mecanismo una variada tipología:

Capdenals es apelada aquela cobla que comensa en cascun bordo per una o per motas dictios. o per una oratio. o can cascuna cobla comensa per una dictio o per motas. o per una oratio. Encaras se pot far quis volia que cascuna cobla comenses per una o per dos meteysshes bordos. e daquesta derriera manera de dos bordos huey no uzam gayre¹⁸.

Como se ve, Molinier registra distintas posibilidades de presentación del artificio de las *coblas capdenals*: a la de que varios versos consecutivos de una estrofa —*cascun bordo*, dice la definición— comiencen del mismo modo¹⁹, se añade la de que la identidad se dé en el inicio de todas las estrofas —*cascuna cobla*, dicen las *Leys*—²⁰. Así pues, en sentido estricto, sólo cabe hablar de *co-*

¹⁶ Vid., p. ej., H. Lausberg, *Elementos de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos, 1993 [2ª reimp. de la ed. de 1975], págs. 131-132; B. Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 228-232.

¹⁷ Cfr. «*Torcimany*» de Luis de Averçó. *Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas. Siglos XIV-XV*, ed. J. M. Casas Homs, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, vol. I, págs. 279-282. Para la caracterización del *Compendi*, vid. íd., *Joan de Castellnou*, ed. cit., págs. 99-100.

¹⁸ Cfr. *Las Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, ed. M. Gatien-Arnoult, Genève, Slatkine Reprints, 1977 [reimp. de la ed. de Toulouse, 1841-1843], t. 1, pág. 282. Para la definición ofrecida en la tercera redacción, vid. *Las Leys d'Amors*, ed. J. Anglade, New York-London, Johnson Reprint Corporation, 1971 [reimp. de la ed. de Toulouse, 1919-1920], vol. II, págs. 143-144.

¹⁹ El tolosano ejemplifica con una estrofa cuyos versos comienzan todos con el sustantivo *Amors*, ejemplo que también recogen Averçó —con variantes en el último verso— y Castellnou —con múltiples diferencias textuales—. En la lírica gallego-portuguesa, de aplicarse del mismo modo este tipo de iteraciones en todas las estrofas, el proceso repetitivo podría estar dando lugar a un *dobre* emplazado en la posición inicial de los versos, pues, como se verá *infra* (§ 3), el *dobre* consiste en repetir un mismo elemento *duas vezes ou mais* en una posición determinada en una estrofa y en extender ese proceso iterativo a las restantes coblas de la cantiga.

²⁰ La práctica es ejemplificada por medio de una composición en la que el verso inicial de sus estrofas comienza con el sintagma *Bos sabers*. Piénsese también en la conocida alba de Giraut de Bornelh *Reis glorios, verais lums e clartz* (*BdT* 242,64), donde, como se recordará, todas las coblas, excepto la primera, comienzan con el apóstrofe *Bel companho*. Los textos provenzales son consultados a partir del soporte electrónico preparado por P. T. Ricketts - A. Reed, *Concordance de l'occitan médiéval (COM)*, Turnhout, Brepols 2001 (donde los textos se identifican con la numeración asignada por A. Pillet - H. Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, New York, Burt Franklin, 1968 [reimp. de la ed. de Halle, 1933], obra convencionalmente abreviada como *BdT*).

blas capdenals cuando el elemento repetido se sitúa en el comienzo de cada verso de una estrofa o de cada cobla de una canción, si bien Molinier advierte de otras realizaciones del artificio cuando se aplica de dos (o más) en dos (o más) versos o estrofas²¹. Esto es, en definitiva, lo que explica que las coblas así construidas sean llamadas *capdenals* «quar tostemps se fay en lo cap. so es en lo comensamen de cascu bordo. o de cascuna cobla»²². Las consideraciones ofrecidas por los tratadistas provenzales nos sitúan, por lo tanto, ante un procedimiento que, para que pueda realizarse, ha de respetar los principios de la simetría —constituyendo la posición inicial de verso o de estrofa el único contexto apto para su realización²³—, y de la sistematicidad —al exponer que debe introducirse en *cascun bordo* o en *cascuna cobla* (o *de doas en doas, o de tres en tres, ...*)— y puede venir generado por un segmento textual que va de la *dictio* al *bordo*.

Esta aproximación restringe considerablemente las muestras de *coblas capdenals* en la lírica gallego-portuguesa, donde con frecuencia se engloban en la técnica iteraciones que se producen en el comienzo de varios versos, con independencia de la altura estructural en que se lleven a cabo²⁴. Ejemplos del arti-

²¹ «encaras pot hom gardar aquest compas quis vol de doas en doas coblas o de tres en tres o de mays (...). Encaras se pot far per outra maniera. sos assaber can li bordo comenso per una meteyssha dictio o per motas. o per un a oratio. de dos en dos (...» (cfr. M. Gatién-Arnoult, *Las Flors*, ed. cit., t. 1, págs. 282, 284). Como ejemplo recoge Molinier una estrofa en la que el procedimiento se introduce de dos en dos versos, es decir, en el primero y en el tercero, al repetir en el inicio de ambos la forma verbal *Veus*. Este tipo de iteraciones aplicadas de forma sistemática a lo largo de la composición generarían en la tradición peninsular un *dobre* emplazado en la posición inicial de los versos (cfr. n. 19 y 87 de este estudio).

²² Cfr. M. Gatién-Arnoult, *Las Flors*, ed. cit., t. 1, pág. 282.

²³ Cuando el proceso anafórico se da en una composición de forma simétrica en otro verso distinto del primero de las estrofas, cabría hablar de *anáfora simétrica*. Aunque los tratados puedan hacer gala de una rigidez excesiva, en sentido estricto esta práctica de repetición simétrica al inicio de versos distintos del primero no vendría adscrita en ellos a las *coblas capdenals*. P. Lorenzo Gradín («*Repetitio trobadorica*», art. cit., pág. 88; «El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría», *Vox Romanica*, 56, 1997, págs. 212-241 [págs. 218-220]) se refería a este tipo de iteraciones como *palabra-simétrica*. V. Beltrán (*A cantiga de amor*, op. cit., pág. 206, n. 88), en cambio, es de la opinión de que «é preferible adapta-la terminoloxía existente, aínda a risco de certa confusión, antes de crear unha nova». Nótese, además, que este proceso resultaría así el inverso al de la *palavra-rima*, en tanto que, si en ésta la simetría se produce al final de los versos, en aquél afecta a la porción inicial.

²⁴ Así, p. ej., V. Beltrán (*A cantiga de amor*, op. cit., págs. 204-209), tras dar cuenta de las disposiciones de los tratadistas provenzales, advierte que «temos que entender con moita flexibilidade os principios de repetición léxica, e admitiremos como *coblas capdenals* —á maneira gallego-portuguesa, por suposto— a repetición de palabras e morfemas a principio de verso, na mesma ou semellante posición en tódalas estrofas, aínda cando o termo principal apareza posposto tras elementos sintacticamente subordinados» (pág. 205). C. Alvar - V. Beltrán (*Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985, pág. 23) hablan de *coblas capdenals* cuando las estrofas «tienen varios versos con el mismo comienzo». G. Tavani (*Repertorio Metrico della lirica gallego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, pág. 29) reconoce cierta

ficio en el corpus gallego-portugués podrían venir ofrecidos por cantigas como *Muitos an coita d'amor* (LPGP 40,6) —en el inicio de cuyas tres estrofas Fernan Fernandez Cogominho coloca el indefinido *Muitos*—, o *Valer-vos-ia, amigo, se oj'* (LPGP 25,134), de Don Denis —cuyas dos coblas comienzan con la forma verbal *Valer-vos-ia*—, o en el corpus mariano por la cantiga de loor *Deus te salve groriosa*²⁵, en la que el verso inicial de sus cuatro estrofas comienza con ese «elocuente *Salvete* que repite a fórmula da salutación que dá nome ás antífonas latinas»²⁶.

Del mismo modo, el juego de invocaciones que se dirigen los interlocutores de las *tensós* da lugar a la práctica del mecanismo pero aplicado no en *cascuna cobla*, sino, utilizando las palabras de Guilhem Molinier, *de doas en doas*, situación que ilustra perfectamente la disputa que mantienen Johan Vasquiz de Talaveira y Pedr'Amigo, *Ay Pedr'Amigo, vós que vos tēedes* (LPGP 81,1), en la que las estrofas correspondientes a las intervenciones de Talaveira (I, III, 1 *fiinda*) comienzan con la invocación *Ay Pedr'Amigo* y, por su parte, las de éste último (II, IV, 2 *fiinda*) se inician con el apóstrofe a su adversario *Joan Vaasques*. En el corpus mariano esta práctica puede verse en la cantiga *Maldito seja quen non loará*, en la que las coblas I, III y V se inician con la cláusula *Maldito seja*, mientras que las pares lo hacen con la antónima *Bēeito seja*²⁷.

simetría en la técnica al definirla como la «ripetizione, all'inizio dello stesso verso di strofe successive, dalla stessa parola o grupo de parole». En la misma línea, E. Gonçalves - M. A. Ramos (*A Lírica Galego-Portuguesa (Textos Escolhidos)*, Lisboa, Comunicação, 1983, pág. 67) describen el mecanismo como «a repetição, no início do mesmo verso de estrofes sucessivas, da mesma palavra ou grupo de palavras». En LPGP (vol. I, pág. 34) se dice que «dúas ou máis cobras son capdenals se posúen versos que comezan coa mesma palabra ou secuencia de palabras, preferentemente na mesma altura estrutural ou mantendo unha certa simetría no desenvolvemento do discurso (...). Son consideradas tamén capdenals aqueles vocativos que, sen ser totalmente idénticos, teñen a mesma función na cantiga (...)». Vid. también la caracterización ofrecida por P. Lorenzo Gradín («*Repetitio trobadorica*», art. cit., pág. 81), para quien el artificio de las *coblas capdenals* consiste «na repetición dos constituíntes da parte inicial dun mesmo verso (unha palabra ou grupo de palabras) que se reproducían en idéntica posición nalgunha das estrofes sucesivas», aunque, partiendo de la consulta de las ediciones críticas, la estudiosa advierte también que, en ocasiones, «a figura non ocupa unha posición fixa nos textos».

²⁵ Es la cantiga n.º 40 en E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor*, ed. cit.

²⁶ Son palabras de E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor*, ed. cit., pág. 108. Vid. también las cantigas *Entre Av'e Eva* (60) —cuyas coblas comienzan con el antropónimo *Eva*—, *A Santa Maria dadas* (140) —en la que el imperativo *Loemos* «abre cada unha das estrofes, que quedan así enfiadas (*coblas capdenals*), reforzando a simetría da súa construción, só rota parcialmente na última estrofa onde o imperativo é substituído polo xerundio *loándoa*» (cfr. E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor*, ed. cit., pág. 185)—, *Os pecadores todos loarán* (240) —en la que el v. 1 de todas las estrofes se inicia con *Ena loar*, lo que, en opinión de E. Fidalgo (*As Cantigas de Loor*, ed. cit., pág. 266) contribuye a lograr la cohesión formal de la pieza—, o *Sempre faz o mellor* (390) —en la que el verso inicial de todas las estrofes arranca con *A nós faz que* (y el segundo con *e a ele/Deus que*)—.

²⁷ Es la cantiga n.º 290 en E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor*, ed. cit. Según la estudiosa, «a cantiga desenvólvese alternando estrofes antitéticas, que opoñen a bendición outorgada a quen a

Asimismo, si se piensa en el establecimiento de una rígida categorización por parte de los autores de las poéticas provenzales, podrían considerarse como muestras del artificio aquellos ejemplos en los que no se extiende a la totalidad de las estrofas, como puede verse, por ejemplo, en el escarnio de Fernand'Esquiu *A hũu frade dizen escaralhado* (LPGP 38,2) —donde todas las *cobras* excepto la primera comienzan con el adjetivo *escaralhado*—, o en la cantiga de amigo de Pae Calvo *Foi-s'õ namorado* (LPGP 112,2) —cuyas dos primeras estrofas se inician con la forma verbal *foi-s'*—, o en la conocida cantiga mariana *Virgen madre gloriosa* —en la que todas las coblas, excepto la inicial, comienzan con la cláusula *Tu es alva*—²⁸.

1.1. Pero no se pretende ofrecer aquí un estudio particularizado de la problemática delimitación de las *coblas capdenals* y su tipología. De acuerdo con lo anunciado al inicio de este trabajo, conviene reparar en aquellas manifestaciones del artificio en las que, según explican las *Leys d'Amors*, viene generado «can cascuna cobla comensa per un meteyz bordo»²⁹, es decir, cuando el mismo verso se repite como primero de las estrofas de la cantiga. Estas iteraciones de unidades rítmicas que se identifican con el verso inicial de las es-

loe e a condena de quen non o faga, nunha secuencia de comezos anafóricos en estrofas alternas que recordan o modo formal propio da *tensó*. Efectivamente, a cantiga componse de seis estrofas, de catro versos cada una, onde se alternan «Maldito seja...» e «Bẽeito seja» que abren cadansúa estrofa de contido oposto, de xeito que as estrofas impares son de imprecación a quen responda con ingratitudde as virtudes marianas, mentres que as estrofas pares son de recoñecemento a quen retribúa, na medida das limitadas posibilidades humanas, ao que Ela dá. Isto cohesiona formalmente dun xeito moi efectivo o texto, e condiciona, por outra banda, o contido e o ton» (cfr. E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor*, ed. cit., pág. 303).

²⁸ Es el texto n.º 340 en E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor*, ed. cit. (donde se ofrece una disposición textual diferente de la establecida en *Alfonso X el Sabio. Cantigas*, ed. W. Mettman, Madrid, Castalia, 1986-1989, 3 vols.). En la cantiga también se repite el rimante *alva* en el último verso de las estrofas (*palavra-rima*), por lo que la pieza podría servir como ilustración de la figura de repetición conocida como epífora, a la que, como se verá *infra* (§ 3), se vincula la técnica de la *palavra-rima*. Pero el hecho de que en la composición se den los dos procedimientos (el de la anáfora y el de la epífora, el primero realizado a través de las *coblas capdenals* y el segundo por medio de la *palavra-rima*) la convierte en una clara muestra de *complexio*, a la que se vinculan, como se ha dicho más arriba, las *coblas duplicativas* de los provenzales (cfr. M. Gatién-Arnoult, *Las Flors*, ed. cit., t. 1, págs. 288-291; J. Anglade, *Las Leys*, ed. cit., vol. II, págs. 147-149; J. M. Casas Homs, «*Torcimany*», ed. cit., vol. I, págs. 285-287; Íd., *Joan de Castellnou*, ed. cit., pág. 98). La utilización de la referida *palavra-rima* vincula el texto alfonsí con las albas provenzales y, particularmente, con *S'anc fui bella ni prezada* (BdT 106,14), de Cadenet. Sobre estos aspectos de la cantiga, vid. P. Lorenzo Gradín, «La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación», *Revista de Poética Medieval*, III, 1991, págs. 117-128 [pág. 123]; E. Gonçalves, «Intertextualidades na poesia de Dom Denis», en *Singularidades de uma Cultura Plural. Actas do XII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa (Rio de Janeiro, 30 de Julho a 3 de Agosto de 1990)*, Rio de Janeiro, 1992, págs. 146-155; E. Fidalgo, «“Tu es alva”: las albas religiosas y una cantiga de Alfonso X», *Medioevo Romanzo*, XXVI, 1, 2002, págs. 101-126.

²⁹ Cfr. M. Gatién-Arnoult, *Las Flors*, ed. cit., t. 1, pág. 284.

trofas presentan algunas particularidades a las que es necesario atender y que puede ilustrar el siguiente texto de Fernand'Esquio:

—Que adubastes, amigo, alá en Lug'u andastes
ou qual he essa fremosa de que vós vos namorastes?
 —DIREI-VO-LO EU, SENHORA, poys me tam bem preguntastes:
o amor que eu levei de Santiago a Lugo,
esse me aduss'e esse mh-adugo.

—Que adoubastes, amigo, hu tardastes n'outro dia
ou qual he essa fremosa que vus tam bem parecia?
 —DIREI-VO-LO [EU], SENHORA, poys hi tomastes perfia:
o amor que eu levei [de Santiago a Lugo,
esse m'aduss'e esse mh-adugo].

—Que adoubastes, amigo, lá u avedes tardado
ou qual é essa fremosa de que sodes namorado?
 —DIREI-VO-LO EU, SENHORA, poys me avedes preguntado:
o amor que eu levei de [Santiago a Lugo,
esse me aduss'e esse mh-adugo].
 (LPGP 38,6)

Si se acepta una disposición del texto en versos cortos, como, siguiendo a Nunes³⁰, propone Tavani, que asigna a la pieza el esquema 239:1 (a7' b7' c7' b7' d7' b7' E7 E7' F9), resultaría una cantiga en la que los vv. 1 (*Que adubastes, amigo*), 3 (*ou qual he essa fremosa*) y 5 (*—Direi-vo-lo eu, senhora*) serían iguales en todas las estrofas. La identidad se reduciría precisamente al primer hemistiquio de los tres versos del cuerpo estrófico en caso de decantarnos por una más que probable distribución del texto en versos largos, como contempla igualmente Tavani al aceptar también como posibles para la cantiga los esquemas métricos 25:1 (a15' a15' a15' B7 C7' C9') y 16:1 (a15' a15' a15' B14' B9'), al que corresponde el texto reproducido arriba³¹. Las repeticiones que afectan al verso inicial (y a los restantes) de cantigas como la de Esquio se englobarían, según Tavani³², en la mecánica del paralelismo, que, como se sabe, es un proceso rítmico basado en la simetría y característico de la poesía popular³³ que consiste «na repetição com cadências fixas, de segmentos tex-

³⁰ Cfr. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores galego-portugueses*, ed. J. J. Nunes, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973 [1ª ed. Coimbra, 1926-1928], vol. II, n.º DVII.

³¹ Vid. otra posibilidad de disposición de la cantiga en J. M. Montero Santalla, *As Rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, A Coruña, tese de doutoramento, inédita, 2000, vol. II, pág. 616.

³² Vid. G. Tavani, *Repertorio Metrico*, op. cit., págs. 30-38, 330-332.

³³ Una relación con la poesía popular que, si se disponen las cantigas en versos largos, vendría, además, evidenciada por la adopción de la forma de la *retrouenge* francesa, al estar constituida por una estrofa monorríma con estribillo (también monorrímo pero con rima diferente de la

tuais e/ou de elementos temáticos, dispuestos alternando elementos invariantes (iterados sem modificações) e elementos variantes (submetidos a variações mínimas, de forma e/ou de significado)»³⁴. Cualquiera que sea la disposición textual originaria de la cantiga, parece que los procesos iterativos que en ella tienen lugar vienen determinados por las leyes del paralelismo: en versos cortos, se obtiene un texto paralelístico en el que se produce la iteración de varios versos (entre ellos, el primero) conforme a una pauta estructural concreta, mientras que, en versos largos, el texto se organizaría a partir de las leyes del paralelismo literal —técnica basada, como es bien conocido, en un juego de repeticiones en el que sólo se dejaba margen para la variación en la porción final de verso³⁵—. La reflexión a la que conducen estas observaciones, en definitiva, no es otra que la de que el paralelismo, tan caracterizador de la poesía gallego-portuguesa, tendría su base precisamente en los procesos anafóricos. Así parece sugerirlo V. Beltrán cuando señala que «*algunhas destas modalidades [de *coblas capdenals*] parecen proceder do sistema paralelístico*»³⁶. Así pues, que las repeticiones anafóricas sean resultado del paralelismo invita a pensar que éste enmascara el reconocimiento de las *coblas capdenals*, circuns-

estrofa). Para la vinculación de esta estructura a la lírica de carácter popular(izante), vid., p. ej., *Poesía española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002, págs. 17-18; M. Brea, «Elementos popularizantes en las cantigas de amigo», en *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional «La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos»*, vol. II, ed. C. Alemany Bay et alii, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, págs. 450-463 [pág. 453].

³⁴ La cita procede de G. Tavani, «Paralelismo», en *Dicionário*, op. cit., págs. 509-511 [pág. 509]. Explican igualmente E. Gonçalves - M. A. Ramos (*A Lírica Galego-Portuguesa*, op. cit., pág. 69) que «a essência fundamental do paralelismo consiste na *repetição* de palavras, versos inteiros, construções ou conceitos e que tal técnica não pode deixar de arrastar consigo uma certa monotonia. Para a evitarem, e simultaneamente conseguirem a progressão do pensamento, recorriam os trovadores a outro elemento fundamental do paralelismo, a *variação*».

³⁵ Para el paralelismo, sus orígenes, su tipología y su relación con la liturgia, vid., además del clásico trabajo de E. Asensio (*Poética y Realidad*, op. cit., págs. 69-119), D. M. Atkinson, «Paralelism in the Medieval Portuguese Lyric», *Modern Language Review*, 50, 1955, págs. 281-287; F. Rico, «Çorraquin Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo XIII», en *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino: 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, págs. 537-564; M. Rodrigues Lapa, «O paralelismo», en Íd., *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, 1982 [1ª ed. 1965], págs. 119-140; M. L. Meneghetti, «Schemi metrici 'a refrain' e tecnica parallelistica nella lirica romanza medievale», en *Omagio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. I, págs. 135-146; M. Brea - P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, op. cit., págs. 186-196.

³⁶ Cfr. V. Beltrán, *A cantiga de amor*, op. cit., pág. 206. Del mismo modo, P. Lorenzo Gradín («*Repetitio trobadorica*», art. cit., pág. 81), que ofrece una caracterización del procedimiento de las *coblas capdenals* no reducido a las iteraciones anafóricas que se producen en el verso inicial de las unidades estructurales de la cantiga (cfr. *supra* n. 24), ilustra la técnica con la pieza de Don Denis *O voss' amig', ai amiga* (LPGP 25,67), en la que el verso anterior al refrán comienza en todas las coblas del mismo modo (*que unha que Deus maldiga*, I; *que ña que Deus confonda*, II; *que ña que Deus estrague*, III) como resultado del paralelismo literal que lo organiza.

tancia que, como se está viendo, parece evidente en las más acabadas muestras de paralelismo literal.

Con todo, conviene advertir que, aunque no nos adentraremos ahora en este asunto, todo apunta a que textos como el de Esquio han de disponerse en versos largos, pues de ese modo dejaría de haber versos carentes de rima³⁷ y se conseguiría una cantiga perfectamente rimada, como dictaban las normas del buen *trobar*³⁸. Sólo la ausencia de espacio para escribir la cantiga en versos largos en cancioneros copiados a dos columnas, podría justificar que aparezcan distribuidos en versos cortos, pues Colocci —que en la fase de revisión cotejaba presumiblemente los textos con el original, probablemente ese *Libro de portughesi* que habría llegado a manos del humanista a través de António Ribeiro, embajador de Portugal en el Vaticano³⁹— recomienda para muchos de ellos, con las indicaciones métricas oportunas, una disposición diferente del texto⁴⁰. Y, por otro lado, sólo una organización en versos largos garantizaría un correcto funcionamiento del *leixa-prén* (cf. § 4) en aquellas cantigas construidas con este mecanismo, como se observa en la cantiga *Vayamos, irmana, vayamos dormir* (LPGP 38,8), también de Fernand'Esquio:

³⁷ Con lo que esto implica en la delimitación de la técnica denominada por el *Arte de Trovar* (IV, 2) como *palavra-perduda*, que consiste en la introducción de un verso que carece de rima en la estrofa, aunque su timbre puede coincidir con el del mismo verso de las restantes estrofas (cfr., en cambio, la diferente caracterización del artificio como «verso carente de rima intraestrófica mas com rima interestrófica» ofrecida por J. M. Montero Santalla, *As Rimas da poesía*, op. cit., vol. III, pág. 1454; vid. también vol. I, págs. 224-225). Para la definición ofrecida en la poética gallego-portuguesa, vid. G. Tavani, *Arte de Trovar*, ed. cit., pág. 47. Para las realizaciones de la técnica a partir de las pautas establecidas por el tratadista peninsular puede consultarse Â. Correia, «Palavra perdida», en *Dicionário*, op. cit., pág. 506; M. Brea - P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, op. cit., págs. 196-197; M.^a del C. Rodríguez Castaño, «A *palavra perdida*: da teoría á práctica», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, vol. III, ed. S. Fortuño - T. Martínez Romero, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, págs. 263-285; D. Billy, «L'arte delle connessioni», art. cit., págs. 15-17, 19, 21-22.

³⁸ Indicaciones sobre las repercusiones que tiene decantarse por cualquiera de las opciones de distribución de los versos de las cantigas pueden verse, p. ej., en M. Rodrigues Lapa, «O texto das cantigas d'amigo», en Íd., *Miscelânea de Língua*, op. cit., págs. 141-195; D. Billy, «L'arte delle connessioni», art. cit., págs. 45-46.

³⁹ Vid. los datos ofrecidos por E. Gonçalves, «Quel da Riberá», *Cultura Neolatina*, 44, 1984, págs. 219-224.

⁴⁰ Aunque para la cantiga de Fernand'Esquio el humanista no escriba ninguna indicación, la copia de que fue objeto el texto en *B* (1299) deja ver los problemas referidos, pues la primera estrofa se dispone en versos largos, mientras que las restantes aparecen en versos cortos. Y, en el otro apógrafo italiano, la cantiga (*V* 903) presenta segmentaciones diferentes de los versos: la segunda cobla se organiza en versos largos, mientras que en las dos restantes tan sólo el primer verso se copia de ese modo, presentando los restantes dificultades en su distribución que bien podrían deberse a los motivos comentados.

I
Vayamos, irmana, vayamos dormir
nas rrybas do lago, hu eu andar vy
a las aves, meu amigo.

II
Vaiamos, hirmana, vaiamos folgar
nas rribas do lago, hu eu vi andar
a las aves, meu amigo.

III
Enas rribas do lago, hu eu andar vi,
seu arco na maño as aves ferir,
a las aves, meu amigo.

IV
Enas rribas do lago, hu eu vi andar,
seu arco na mano a las aves tirar,
a las aves, meu [amigo].

V
Seu arco na mano as aves ferir,
 e las que cantavan leixa-las guarir,
a las aves, meu [amigo].

VI
Seu arco na mano a las aves tyrar,
 e las que cantavam non-nas quer matar,
a las aves, m[eu amigo]⁴¹.

La problemática suscitada por las dos alternativas de disposición textual comentadas la documentan otras cantigas gallego-portuguesas para las que, de optar por una organización en versos cortos, el verso inicial (y otros) coincidiría en todas o algunas estrofas consecutivas, constituyendo así manifestaciones de la realización de las *coblas capdenals* que nos ocupa y, al tiempo, del paralelismo. Dejando ahora a un lado aquellos casos en que una disposición en versos cortos determinaría la identidad de versos diferentes del primero⁴² y tomando sólo en consideración los ejemplos en que coincide el verso inicial de

⁴¹ Repárese, en efecto, que para la cantiga, que en versos largos ofrece el esquema a11 a11 B7' (26:58), Tavani admite también una organización en versos cortos, con el esquema a5' b5 c5' b5 D7' (230:16). Con todo, la disposición en versos largos es la que —siguiendo la ed. de *Fernand'Esquyo. Le poesie*, ed. F. Toriello, Bari, Adriatica, 1976, n.º 6— se ofrece en *LPGP* (como puede verse en el texto reproducido) y es la única aceptada por J. M. Montero Santalla, *As Rimas da poesía*, op. cit., vol. II, pág. 616. La doble alternativa puede darse, asimismo, para otras composiciones: AyPaez, *Dizen pela terra, senhor, ca vos amei* (*LPGP* 15,1); BernBon, *Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo!* (*LPGP* 22,9); Denis, *De que morredes, filha, a do corpo velido?* (*LPGP* 25,31); FerRdzCalh, *Disse-mi a mi meu amigo, quando s'ora foi sa via* (*LPGP* 47,8), etc. Para la problemática que afecta a las repeticiones de versos en la pieza de Bonaval, en caso de optar por una disposición en versos cortos, véanse los datos ofrecidos por P. Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués», art. cit., págs. 214-215.

⁴² Además de las iteraciones de versos distintos del primero, de las que puede encontrarse información en el § 2 de este estudio, cfr., p. ej., las cantigas siguientes:

a) JAY, *U con Don Beeito aos preitos veeron* (*LPGP* 63,76) —a11' a11' B5' B4' (37:36) o a11' a11' B10' (26:57)—. En vv. cortos (a5' b5' c5' b5' A5' A4' —217:9— [II-III: a5' b5' c5' b5' D5' D4' (244:25)]), identidad del v. 2 de I y II (*cuspiroen as donas*).

b) JlpzUlh, *Eu nunca dórmio nada, cuidand'en meu amigo* (*LPGP* 72,7) —a13' a13' B6' B6' (37:24) o a13' a13' B13' (26:27)—. En vv. cortos (a6' b6' c6' b6' D6' D6' —244:23—), identidad del v. 3 de las coblas (*el que tan muito tarda*).

c) JServ, *Donas van a San Servando muytas oj'en romaria* (*LPGP* 77,9) —a15' a15' B7' (26:23) [III: a15 a15 B7' —26:21—]—. En vv. cortos (a7' b7' c7' b7' D7' —230:8— [III: a7' b7 c7' b7 D7' (230:6)]), identidad del v. 3 de I y II (*mays non quis oje mya madre*).

las estrofas (aunque otros puedan ser también idénticos), la situación la reflejan textos como los siguientes, en los que, de optarse por una distribución en versos cortos, el verso inicial (y en ocasiones otros) coincide en todas las estrofas del texto o en varias de ellas de forma consecutiva. La referida iteración es asociada por Tavani al paralelismo en unos casos y a las *coblas capdenals* en otros, lo que en definitiva redundará en la relación que mantienen ambos procedimientos⁴³:

AUTOR	CANTIGA	ESQUEMAS (vv. largos / vv. cortos) ANÁLISIS DE TAVANI
AfLpzBay	<i>Disseron-mi as novas, de que m' é mui gran ben</i> (LPGP 6,2)	a13 a13 B8' C11' (47:2) a6' b6 c6' b6 D8' C11' (241:2) [IV: a6' b6 c6' b6 D8' E11' (252:1)] Parall. C ² <i>Disseron-mi as novas</i> (v. 1 I-III) [<i>ca chegou meu amigo</i> (v. 3 I-III)]
AfMdzBest	<i>Don Foão, que eu sei que á preço de livão</i> (LPGP 7,4)	a14' a15' a14' B10 B10 (16:3) a7 b7' c7' b7' d6' b7' E10 E10 (235:1) Parall. C ² . <i>Don Foão, que eu sei</i> (v. 1) [<i>vedes que fez ena guerra</i> (v. 3)] [<i>sol que viu os genetes</i> (v. 5)]

d) NunEaCer, *Par Deus, dona Maria, mia senhor ben-talhada* (LPGP 104,3) —a13' a13' a13' b12' B13' B12' (19:3)—. En vv. cortos (I: a6' b6' c6' b6' d6' b6' e6' f6' C6' F6' G6' F6' (237:1) [II: a6' b6' c6' b6' a6' b6' d6' e6' C6' F6' F6' E6' (220:1)]), identidad de los vv. 3 (*(d)o ben que vus eu quero*) y 8 (*o mal que mi queredes*).

e) PGmzBarr, *Chegou aqui Don Foão e veo mui ben guisado* (LPGP 127,2) —a15' a15' B15' (26:16)—. En vv. cortos (a7' b7' c7' b7' D7' C7' —241:1—), identidad del v. 3 (*pero non vo ao / no/ eno maio*).

⁴³ En el corpus mariano de Alfonso X, la situación podría ilustrarse con la cantiga de loor *E quen a non loara* (cfr. E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor*, ed. cit., n.º 220). Si se dispone en versos cortos, de las tres estrofas que constituyen la pieza, las dos últimas repetirían el verso inicial (*Dereit' é que loemos*); en caso de optar por una más probable organización en versos largos (que daría como resultado un ordenación de las rimas a partir del esquema *aaabBCB*, como se observa en la citada edición; véase la distinta disposición del refrán ofrecida en J. M. Montero Santalla, *As Rimas da poesía*, op. cit., vol. II, pág. 802), coincidiría en dichas estrofas el primer hemistiquio del v. 1, paralelístico, de tal manera que «as segunda e terceira estrofas comencan cun verso anafórico, “Dereit' é que loemos a que...” (vv. 11 e 18), que, en realidade, agocha un paralelismo semántico que xa se desenvolve dende o primeiro verso da estrofa inicial, “Ca muito é gran dereito quen...” (v. 4). Esta composición encádrase no marco máis común da poesía profana galego-portuguesa, caracterizada por un evidente paralelismo formal acorde co paralelismo semántico que provoca que a mesma idea expresada nos primeiros versos da cantiga se reitere ao longo do texto» (cfr. E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor*, ed. cit., pág. 253).

- AfSrZSam *Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho*
(LPGP 10,1) a13' a13' a13' B13' B13' (16:5)
a6' b6' c6' b6' d6' b6' E6' F6' G6'
F6' (240:1)
Capden.
Non casará con ele (v. 1)
- Alf X *Ai eu coitada! Como vivo en gram cuidado*
(LPGP 18,2) a12' a10' B4' B7' (37:28)
a4' b7' c4' b5' D4' D7' (244:26)
Parall. C¹ a 2 estr.
Ai eu coitada! (v. 1)
[*por meu amigo* (v. 3)]
- JGaya *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me*
venha (LPGP 66,3) a15' a16' B17' (26:7)
a7' b7' c8' b7' D8' D8' (244:11)
[IV, V: a8 b7' c8' b7' D8' D8'
(244:5)]
Parall. C⁹ bis.
Comede migu', e dar-vos-ei
(v. 1 IV, V)
[*Diz el en est': -E meus narizes*
(v. 3)]
- JReq *Atender quer'eu mandado, que m'enviou meu*
amigo (LPGP 67,3) a15' a15' B7' B7' B7' (42:1)
a7' b7' c7' b7' D7' D7' D7' (249:1)
Capden.
Atende-lo quer' eu, madre
(v. 1 II, III)
- LoLias *D'esto son os Zevrões de ventura minguada*
(LPGP 87,8) a13' a13' a13' B6' B6' C6' C6'⁴⁴
a6' b6' a6' b6'a6' b6' C6' C6' D6'
D6' (72:2)
Parall. (I-II) C².
D'esto son os Zevrões (v. 1 I, II)
[*ergen-sse nus arções* (v. 3 I, II)]
[*e dan dus nadigões* (v. 5 I, II)]

⁴⁴ Aunque no sea contemplada por Tavani (que, en su *Repertorio Metrico*, op. cit., pág. 98, sólo admite una distribución en versos cortos con la consiguiente adscripción de la pieza a la modalidad rimática de las *coblas doblas*, llevado quizás por la organización de la cantiga en los apógrafos quinientistas —*B* 1343, *V* 950—), una disposición del texto en versos largos (y, por tanto, su pertenencia al tipo de las *coblas singulares*), también parece posible. Así lo sugiere D. Billy («L'arte delle connessioni», art. cit., pág. 45) y se propone en *LPGP*, donde se le asigna el esquema a13' a13' a13' B6' B6' C6' C6' —siguiendo la ed. de S. Pellegrini («Il Canzoniere di D. Lopo Liáns», en Íd., *Varietà Romanze*, a cura di G. Sansone, Bari, Adriatica, 1977, págs. 44-82, n.º 6), que observa que «un punto segnato in *B* dopo *minguada*, *canterllada*, *talhada*, *podrida*, *voda*, *rengeliosa*, *fermosa* suggerisce la disposizione in versi lunghi, con rima al mezzo» (pág. 64)—. Nótese que en versos cortos resultaría una cantiga perfectamente rimada (*ababCCDD*), por lo que esa disposición es la aceptada por J. M. Montero Santalla (*As Rimass da poesía*, op. cit., vol. II, págs. 630-631); en consecuencia, en versos largos (*aaaBBCC*), en todos los versos habría rima interna.

- MartPadr *Id'oj', ai meu amigo, led'a San Salvador*
(LPGP 95,8) a13 a13 B6' B6' (37:23)
a13 a13 B13' (26:26)
a7' b8 c7' b8 C7' C7' (227:2)
[I: a6' b6 c6' b6 A6' A6' (217:8)]
Capden.
Pero sō[o] guardada (v. 1 II, III)
[con vosc', ai meu amigo
(v. 3 II, III)]
- PEaSol *Non est a de Nogueyra a freyra que m'e(n)*
poder ten (LPGP 117,6) I, II: a15 a15 B7' B7'
[III, IV: a14' a14' B7' B7']⁴⁵
I, II: a6' b7 c6' b7 A7' A7' (217:6)
[III, IV: a6' b7' c6' b7' A7' A7'
(217:7)]
Capden.
Non est a de Nogueyra (v. 1 I, II)
[mays é x'outra fremosa (v. 3 I, II)]
- PBard *Deu-lo sabe, coitada vivo mais ca soia*
(LPGP 122,2) a13' a13' B7' (26:35)
a6' b6' c6' b6' D7' (230:12)
[I: a6' b6' c6' b6' C7' (226:1)]
Capden.
E dissera-lh'eu, ante (v. 1 II, III)
- PMeõ *Ai cervos do monte, vñvos preguntar*
(LPGP 134,1) a11 a11 B5' (26:60)
a5' b5 c5' b5 d5' (230:17)
Parall. D¹.
Ai cervos do monte (v. 1)
[fois'o meu amigu' (v. 3)]
- PViv *A Lobatom quero eu ir* (LPGP 136,1) a8 b6' c8 b6' d7 d7 e7' F7 F7 E5'
G7 G7 E7' (251:1)⁴⁶
A Lobatom quero eu ir (v. 1)

⁴⁵ Los códices que conservan la cantiga (A 282, B 1219 y V 824) sólo dan indicios de una organización en versos cortos, que es la única consignada por Tavani. En cambio, una disposición del texto en versos largos parece posible y es aceptada en *LPGP*, donde se ofrece un esquema *aaBB*, siguiendo la ed. de E. Reali («Il Canzoniere di Pedro Eanes Solaz», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, IV, 2, 1962, págs. 167-195, n.º 2), que comenta al respecto: «Secondo la trascrizione tradizionale, la “cantiga” risulta composta di quattro strofe di due esassillabi a rima femminile (settenari piani) alternati, nelle prime due strofe, ad ottosillabi a rima maschile (novenari tronchi) e, nelle altre due, ad eptasillabi a rima femminile. Ogni strofa termina con un “refran” costituito da una coppia di eptasillabi a rima femminile (ottonari piani). (...) Già D.a Carolina Michaëlis de Vasconcellos notava, (...), la singolare disegualianza di metro e di rima e considerava pertanto i versi dispari di ogni strofa “versi sciolti o emistichi”. Procedendo alla somma aritmetica delle sillabe di ogni coppia di versi, notiamo che ne risulta un nuovo schema metrico che ci sembra senz'altro preferibile al primo» (págs. 174-175). Para la distribución de la pieza en versos largos, vid. también J. M. Montero Santalla, *As Rimas da poesía*, op. cit., vol. I, pág. 596, y D. Billy, «L'arte delle connessioni», art. cit., págs. 45-46.

⁴⁶ Nótese que, aunque no es contemplada por Tavani, una más que probable organización de la cantiga en la que al menos los cuatro primeros versos se dispongan como dos versos largos (vid. la propuesta de disposición textual y de edición de la cantiga sugerida por J. M. Montero

1.2. En otros ejemplos, la identidad del verso inicial (y otros) se produce a lo largo de toda la cantiga, aunque el verso en cuestión cambia por pares de estrofas consecutivos, al modificarse en cada pareja de coblas la rima, que, por tanto, es *dobla*. La situación es ilustrada por la cantiga de Pedr'Eanes Solaz *A que vi ontr'as amenas* (LPGP 117,1), en la que, a la iteración del v. 3 por pares estróficos (I, II: *E mirey-la das arenas*; III, IV: *Mays quis Deus enton, e vi-a*), hay que sumar la que se lleva a cabo del mismo modo en el verso inicial de las estrofas; en correspondencia con la introducción de una rima *a dobla* (*ababCC* —es el esquema 99:64 establecido por Tavani—), el trovador gallego repite los versos en que ese rimema concurre (vv. 1, 3) por parejas estróficas, generando una cantiga construida a partir de un paralelismo del «grupo D²», según Tavani⁴⁷. De este modo, Pedr'Eanes hace coincidir el verso inicial en las dos primeras estrofas (*A que vi ontr'as amenas*), y, por otro lado, en las dos restantes (*Se a non viss'aquel dia*), en conexión con el cambio de la rima que sustenta ese verso (*-enas*, II-II; *-ia*, III-IV) y que propicia idénticas iteraciones en el otro verso (el tercero) en que ese timbre aparece:

I

A que vi ontr'as amenas,
Deus, como parece ben!
E mirey-la das arenas:
des i penado me ten!
Eu das arenas la mirey,
e des enton sempre peney.

II

A que vi ontr'as amenas,
Deus, com'á bon semelhar!
E mirey-la das arenas:
des enton me fez penar!
Eu das arenas la mirey,
[e des enton sempre peney].

III

Se a non viss'aquel dia,
que se fezera de min!
Mays quis Deus enton, e vi-a:
nunca tan fremosa vi!
Eu das arenas la mirey,
[e des enton sempre peney].

IV

Se a non viss'aquel dia,
muyto me fôra melhor!
Mays quis Deus enton, e vi-a:
muy fremosa mia senhor!
Eu das arenas la mirey,
[e des enton sempre peney].

Santalla, *As Rimas da poesía*, op. cit., vol. I, págs. 374-375) daría como resultado una pieza perfectamente rimada, con lo que dejaría de haber dos versos carentes de rima (el 1 y el 3) —es decir, dos *palavras-perdudas*—, como sucede si, por el contrario, la cantiga se dispone en versos cortos. La situación es análoga, sólo en apariencia, a otra pieza del mismo autor, *Vos que por Pero Tinhoso* (LPGP 136,8), donde, de seleccionar una estructura en versos cortos, las estrofas extremas (I, III) comienzan con el mismo verso, mientras que en la intermedia (II) sólo coincide la porción final del mismo, lo que lleva a pensar que, dado que la identidad se inicia por el final —y no por el inicio— del verso, el fenómeno está más próximo al de una *palavra-rima* que en dos de sus ocurrencias comprende al verso completo. Repárese, asimismo, que la organización de esta cantiga en versos cortos haría coincidir también el v. 5 de las estrofas I y III (mientras que en la intermedia la identidad se reduciría al sintagma *tres sinaes*, en rima). Para la problemática de las iteraciones que, en función de la disposición textual seleccionada, tienen lugar en esta composición, vid. igualmente los datos proporcionados *infra* § 2.

⁴⁷ Vid. G. Tavani, *Repertorio Metrico*, op. cit., pág. 332.

La situación ofrecida por la pieza de Solaz es análoga a la documentada por otras cantigas gallego-portuguesas, para las que, en caso de que se opte por una disposición textual en versos cortos, se produce, en efecto, la identidad referida de los versos. Así ocurre en cantigas como *Vayamos, irmana, vayamos dormir*, de Esquio, reproducida más arriba: una muy probable disposición textual en versos largos da lugar a una composición con el esquema 26:58 en la que las iteraciones de versos se engloban en la mecánica del *leixa-prén* y generan un paralelismo del grupo A² establecido por Tavani; en cambio, de una organización en versos cortos resulta una pieza con el esquema 230:16 y en la que los versos 1 y 3 (que carecerían de rima) coinciden por parejas de estrofas consecutivas, generando un paralelismo del tipo D^{1bis} en la clasificación del estudioso italiano (vid. *supra* n. 41).

El procedimiento está presente en la conocida *chanson de toile* de Estevan Coelho, *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* (LPGP 29,1): aunque Tavani acepta una organización en versos largos (con el esquema a11' a11' B5' —26:61—), también admite una disposición en versos cortos (a5' b5' c5' b5' D5' —230:18—)⁴⁸, que organizaría así un texto a partir también del paralelismo del tipo D² establecido por el romanista italiano y que originaría las repeticiones de los versos carentes de correlato rimático por pares estróficos, esto es, el v. 1 de las estrofas I y II (*Sedia la fremosa*), por un lado, y III y IV (*Par Deus de Cruz, dona*), por otro, además de la que afecta al v. 3 [*sa voz manselinha* (I, II); *amor mui coitado* (III) / *d'amor mui coitada* (IV)].

Otro tanto podría decirse de la cantiga de amigo de Pero Meogo *Tal vai o meu amigo con amor que lh'eu dei* (LPGP 134,9): a pesar de que sería posible una organización en versos largos (a13 a13), Tavani sólo reconoce una distribución en versos cortos —a6' b6 c6' b6 (215:1)⁴⁹—; si se selecciona esta úl-

⁴⁸ Adviértase que de una organización en vv. cortos resulta un texto en el que carecen de rima los vv. 1 y 3, por lo que J. M. Montero Santalla (*As Rimas da poesía*, op. cit., vol. I, pág. 455), en su decisión de dar prioridad a la rima sobre la isometría, no acepta esta disposición de la cantiga, para la que sólo admite una distribución en versos largos, al igual que, siguiendo a J. J. Nunes (*Cantigas d'Amigo*, ed. cit., vol. II, n.º CLV), se establece en LPGP. Téngase en cuenta que los apógrafos italianos que transmiten la cantiga evidencian una estructura en versos largos, pues así se copia la pieza tanto en *B* como en el códice de la biblioteca Vaticana (*B* 720, V 321).

⁴⁹ Repárese, una vez más, en que esta disposición origina una composición con dos versos (de nuevo el primero y el tercero) sin rima. Por ello en LPGP (y ahora frente a lo que hace J. J. Nunes, *Cantigas d'Amigo*, ed. cit., vol. II, n.º CCCXIII) se establece una cantiga organizada en versos largos, que es también la única considerada por J. M. Montero Santalla, *As Rimas da poesía*, op. cit., vol. I, págs. 586-587. Los cancioneros *B* y *V* —y particularmente el primero, que, como se sabe, fue el utilizado por Colocci como objeto de estudio— aportan datos de que el texto original se disponía en versos largos: en ambos códices la cantiga se organiza en versos cortos (salvo en la última cobla, cuyo primer verso es largo), pero en *B* Colocci traza a la derecha de cada grupo de dos versos cortos una línea de unión y escribe el número 16 y en la última estrofa 16 *syll*, lo que indica que en realidad se trata de los dos hemistiquios de una única uni-

tima disposición textual, se observa que el juglar gallego repite por parejas de estrofas los vv. 1 (I, II: *Tal vai o meu amigo*; IV, V: *E guardádevos, filha*) y 3 (I, II: *come cervo ferido*; IV, V: *que se fezo coitado*), generando un paralelismo del tipo D¹ bis, aunque, al estar formada la cantiga por cinco estrofas, el proceso iterativo se interrumpe en la tercera, de tal manera que el mecanismo se realiza en las coblas I y II por una parte, y IV y V por otra.

1.3. Así pues, si se disponen en versos cortos, los ejemplos referidos denuncian la realización de las *coblas capdenals* establecida por Molinier en la que este artificio viene generado «can cascuna cobla comensa per un meteyes bordo», una realización que, como se está comprobando, se asocia a las técnicas paralelísticas. A los casos recogidos cabe añadir otros en que la repetición de versos se conecta con otros mecanismos propios de la lírica gallego-portuguesa. En el escarnio dionisiaco *Disse-m'oj'un cavaleiro* (LPGP 25,33), las coblas II y III comienzan con el verso *que el muitas vezes disse*, en virtud de la utilización de un mecanismo que E. Gonçalves⁵⁰ ha puesto en relación con el utilizado por Pai Gomez Charinho en la cantiga de amigo *Mha filha, non ey eu prazer* (LPGP 114,10), en la que todas las estrofas, excluida la primera e incluida también la *fiinda*, se inician con el verso *filha; ca perderedes hi*, cuya continuidad sintáctica con la cobla precedente determina que, como en el texto de Don Denis, la cantiga sea *atehuda* (en este caso, *ata a fiinda*)⁵¹. Con todo, los ámbitos en los que el pontevedrés Pai Gomez Charinho desarrolló su actividad poética (las cortes castellanas de Alfonso X y Sancho IV) parecen situarnos ante un empleo de la técnica entre cuyas documentaciones no se establecen relaciones de dependencia.

dad métrica y que el humanista, si bien pudo haber errado en el cómputo de las sílabas de los versos, probablemente había cotejado la cantiga con el original, donde el texto se organizaría en versos largos.

⁵⁰ Vid. E. Gonçalves, *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1991, págs. 67-68.

⁵¹ Para la definición de este procedimiento en la *Poética* de B (cap. IV, 3), vid. G. Tavani, *Arte de Trovar*, ed. cit., pág. 48. Para un análisis de la técnica, vid. W. Kellermann, «Une forme originale de la vieille poésie portugaise: la liaison encadrée», en *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, vol. II, ed. P. Gallais - Y.-J. Riou, Poitiers, Société d'Etudes Médiévales, 1966, págs. 1203-1211; E. Gonçalves, «Atehudas ata a fiinda», en *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, coord. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, págs. 167-186 (cfr. concretamente pág. 177 para el escarnio de Don Denis).

2. EPÍFORA, COBLAS RETRONCHADAS, PALAVRA-RIMA Y REFRAM

Como se sabe, la *epífora* o *conversio* es una figura elocutiva que se origina cuando una misma unidad se repite al final de enunciados sucesivos⁵². La definición de la figura por parte de Luis d'Averçó⁵³ determina que ella sea la base del procedimiento tipificado por Guilhem Molinier como *coblas retronchadas*:

Cobla retronchada es dicha can en la fi de cascun bordo. o de dos e dos. o de tres en tres. o de mays. segon ques volra aquel que dictara. oz en la fi de cascuna cobla. hom retorna una meteyssha dictio. o can en cascuna cobla hom retorna un meteysh bordo. o dos. pero de dos no es gayre acostumat et aquest compas pot hom tener. ysshemens quis vol de doas en doas coblas. o de may⁵⁴.

De la caracterización ofrecida por las *Leys* se desprende que el mecanismo ha de aplicarse de forma simétrica y sistemática, siendo *la fi* —de cada verso⁵⁵ o de cada estrofa— el único contexto apropiado para su realización. Cuando la técnica se introduce de forma continua a lo largo de estrofas sucesivas, se identifica con dos procedimientos repetitivos que son determinados por la extensión del segmento iterado, lo que, en definitiva, redundará en la relación exis-

⁵² Vid. H. Lausberg, *Elementos*, op. cit., págs. 133-134; B. Mortara Garavelli, *Manual*, op. cit., págs. 232-233.

⁵³ «Conversió es con molts bordons o molts clauzulas de bordó o molts coblas fenexen per una mateixa dicció» (cfr. J. M. Casas Homs, «*Torcimany*», ed. cit., vol. I, pág. 284). Vid. también Íd., *Joan de Castellnou*, ed. cit., págs. 97-98, para la caracterización ofrecida en el *Compendi*.

⁵⁴ Cfr. M. Gatién-Arnault, *Las Flors*, ed. cit., t. 1, pág. 286. Vid. también J. Anglade, *Las Leys*, ed. cit., vol. II, págs. 145-147.

⁵⁵ Como ejemplo recogen las poéticas trovadorescas una estrofa cuyos versos presentan como rimante el pronombre *nos*. En la tradición del occidente peninsular, esta práctica iterativa extendida a lo largo de la cantiga estaría dando origen, una vez más, a un *dobre* en posición de rima, pues, como determinaban las leyes de ese procedimiento (vid. *infra* n. 87), un mismo elemento se repite en la misma posición dos o más veces en una estrofa y la iteración se extiende a todas las *cobras* del texto. El único ejemplo de esta práctica en el corpus gallego-portugués lo constituye la cantiga *Ay eu coitada! e por que vi* (LPGP 125,2), en la que Pero García Buralés repite el mismo rimante en todos los versos de cada una de las estrofas (I: *vi*; II: *ben*; III: *veer*) —y llega a extender el proceso a las tres *fiindas* (1f: *min*, 2f: *sen*, 3f: *dizer*)—, aprovechando la presencia del mismo timbre en todos los versos de cada estrofa, ya que la cantiga ofrece el esquema *aaaaaaa* y pone así en práctica el mecanismo de las llamadas *rims continuatz* provenzales (vid. M. Gatién-Arnault, *Las Flors*, ed. cit., t. 1, pág. 170; J. Anglade, *Las Leys*, ed. cit., vol. II, pág. 100). Sobre este texto, cuya singularidad no pasó desapercibida al humanista Angelo Colocci, vid. G. Pérez Barcala, «Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Cod. 10991)», *Revista de Poética Medieval*, 7, 2001, págs. 53-96 [págs. 64-66]; D. Billy, «L'arte delle connessioni», art. cit., págs. 86-89; G. Pérez Barcala, «O funcionamento da rima no *Cancioneiro da Ajuda*», en *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, coord. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, págs. 189-254 [págs. 246-247].

tente entre los procedimientos en cuestión. Es decir, cuando «en la fi de cascuna cobla. hom retorna una meteyssha dictio», la técnica viene identificada con el procedimiento al que la crítica especializada ha dado el nombre de *mot-refrain*⁵⁶, conocido como *palavra-rima* en la tradición peninsular⁵⁷; pero, «can en cascuna cobla hom retorna un meteyssh bordo», es evidente que nos hallamos ante un refrán. D. Billy explica, en efecto, que «le terme [coblas retronchadas] sert à designer l'emploi de mot-refrains ou de refrains “en la fi de quascuna cobla”: le champ d'application est l'interestrophe»⁵⁸. Ambas situaciones son ejemplificadas por Molinier: la primera la ilustra con una composición cuyas estrofas rematan siempre con la forma verbal *agradiva*; la segunda con otra pieza en la que las coblas concluyen con el verso *Dona pros gentils agradiva*.

Como es conocido, la *palavra-rima* no ve limitada su realización al último verso de las coblas, sino que, respetando las leyes de la simetría y sistematicidad, puede emplazarse en cualquier otro, conforme a una tipología de la que ya se han ocupado algunos estudios, por lo que parece oportuno tratarla aquí⁵⁹. Y tampoco pretendemos abordar ahora las variedades del refrán, segmento tex-

⁵⁶ Cfr. I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1966, vol. I, pág. XXXVII; vol. II, págs. 62-67.

⁵⁷ Para la distinción entre *mot-refrain* y *palavra-rima* en la lírica galego-portuguesa, vid. A. Ferrari, «Parola-rima», en *O Cantar dos Trobadores*, op. cit., págs. 121-136 [págs. 125-126]. Si bien la *palavra-rima* consiste en la repetición de un término en el vértice del mismo verso de todas las estrofas, existen ejemplos en que el procedimiento no se extiende a la totalidad de las coblas del texto o en los que se juega con el cambio de posición del elemento iterado en las estrofas (de tal manera que —como explica D. Billy, *L'Architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouveres*, Montpellier, Section Française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, 1989, pág. 188— «la fonction originelle du mot-refrain est délaissée» y «ce n'est pas le retour périodique d'un même concept qui est visé, mais la projection rigoureusement contrôlée d'un mot dans un univers verbal où sa trajectoire inscrit, mêlée à d'autres, des figures dynamiques déterminées»), sin que tales iteraciones deban verse como *mots-tornatz* y, por ende, como un demérito del trovador. Algunas consideraciones sobre estos aspectos pueden verse en G. Pérez Barcala, «O funcionamiento da rima», art. cit., págs. 228-230, 234-236.

⁵⁸ Cfr. D. Billy, *L'Architecture*, op. cit., pág. 187. Vid. M-O. Sánchez-Macagno, *Retroencha. coblas retronchadas. Contribution à une étude*, Barcelona, tesis doctoral, inédita, 1988.

⁵⁹ Vid. A. Ferrari, «Parola-rima», art. cit.; Ead., «Palavra-rima», en *Dicionário*, op. cit., págs. 507-509; G. Pérez Barcala, «Tipoloxía da *palavra-rima* galego-portuguesa», en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed. J. Casas Rigall - E. M.^a Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, págs. 93-108. Para caracterizaciones de otro tipo del artificio, véanse G. Tavani, *Repertorio Metrico*, op. cit., pág. 28; X. R. Pena, «Dobre, mot-refranh, palabra-rima e mot-tornat na lírica galego-portuguesa», *Grial*, 23, 90, 1985, págs. 431-442; o C. Alvar - V. Beltrán (*Antología*, op. cit., pág. 23), que hablan de *mot-refranh* para referirse sin más a la «repetición de un término en rima». Para las repercusiones de una disposición textual en versos cortos o largos en la delimitación del artificio, vid. las apreciaciones de J. M. Montero Santalla (*As Rimadas da poesía*, op. cit., vol. I, págs. 222-223; vol. II, pág. 725) a propósito de, p. ej., las cantigas *Jurava-mi o meu amigo* (LPGP 122,4) y *Vos que por Pero Tinhoso* (LPGP 136,8).

tual del que ya se ha ocupado, entre otros, Â. Correia⁶⁰ y que no tiene en el final de estrofa el marco exclusivo (aunque sí el mayoritario) para su ubicación.

2.1. Así pues, aunque pueda corresponderse con las *coblas retronchadas* de los provenzales cuando se ubica en el último verso de las estrofas, la *palavra-rima* no tiene ahí el único contexto para su realización, pues, como se ha dicho, puede introducirse en otros versos de las estrofas. En relación con el objeto de este estudio, conviene reparar en aquellas realizaciones del procedimiento en las que éste se ubica en un verso que llega a concordar en su totalidad en algunas de las estrofas (donde no sólo coincide, pues, la palabra rimante). Como ya se ha explicado en otra sede⁶¹, esta circunstancia plantea no pocas dificultades a la hora de establecer la frontera entre la *palavra-rima* y el *refram* y, en consecuencia, delimitar este segmento textual y adscribirlo o no a la modalidad del conocido como «refrán con variación»⁶² —e incluso del refrán intercalar⁶³—, como revelan los dispares puntos de vista adoptados por los estudiosos.

Esta situación se constata en algunas cantigas en las que, precediendo al estribillo, llega a iterarse en algunas estrofas la totalidad de un verso. Así, en algunos textos que poseen una estructura de estrofa con vuelta⁶⁴, el verso que llega a repetirse presenta la misma rima que el refrán y antecede precisamente a este segmento textual. Sirva de ejemplo la cantiga de amigo *Gram temp'a, meu amigo, que nom quis Deus* (LPGP 25,39), que está formada por una mudanza trimembre y una vuelta más breve que el estribillo (*aaabBB*). En la pieza, construida a partir del paralelismo semántico (que concentra la carga conceptual del texto en torno a los semas *ver* y *madre*, y que da lugar a la iteración de la cláusula *ca o partiu mha madre* en diferentes lugares del texto), Don Denis repite íntegramente el verso de vuelta en las dos últimas estrofas (*que vós nom viss', amigu'; e pois est assi*), coincidiendo sólo en la inicial la

⁶⁰ Vid. Â. Correia, *O Refran nos Cancioneiros Galego-Portugueses (Escrita e Tipologia)*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dissertação de mestrado, inédita, 1992; Ead., «Refram», en *Dicionário*, op. cit., págs. 570-571.

⁶¹ Vid. G. Pérez Barcala, «Palavra-rima, refrán y paralelismo», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, ed. de C. Parrilla y M. Pampín, Noia, Toxosoutos, 2005, vol. III, págs. 323-353.

⁶² Para la caracterización de este tipo de *refram*, vid. Â. Correia, *O Refran nos Cancioneiros*, op. cit., págs. 22-24, 107-116. Sobre estos refranes en la lírica oitánica, vid. P. Jonin, «Le refrain dans les chansons de toile», *Romania*, 96, 2, 1975, págs. 209-244.

⁶³ Vid. V. Beltrán, «Rondel y *refram* intercalar en la lírica gallego-portuguesa», *Studi Mediolatini e Volgari*, XXX, 1984, págs. 69-89.

⁶⁴ Sobre este tipo de estructuras (para las que se puede considerar la existencia de un modelo zejelesco y otro románico), vid. V. Beltrán, «De zéjeles y *dansas*: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, 64, 3-4, 1984, págs. 239-266.

porción final del verso (*olhos mha madr', amigu'; e pois est assi*). En opinión de Tavani, que adjudica a la pieza el esquema 19:6 (a11 a11 a11 b11 B11 B11), las iteraciones que tienen lugar en el verso que precede al refrán (v. 4) hacen que, por un lado, haya una *palavra-rima* (*e poys est assy*), y que, por otro, las dos últimas coblas sean *capdenals*. Según la caracterización que hemos ofrecido en el apartado anterior de este estudio para el procedimiento de las *coblas capdenals*, la consideración de la existencia del mismo en la cantiga dionisiaca parece discutible, pues se trata, en realidad, de una técnica repetitiva que, partiendo del elemento rimante (la *palavra-rima*), llega a abarcar a la totalidad del verso y que viene propiciada, de nuevo, por las leyes del paralelismo⁶⁵, que es el que determina, en palabras de E. Asensio, la «transición gradual de la equivalencia semántica a la correspondencia verbal y, por fin, a la mera y simple repetición del *refrão*»⁶⁶:

Gram temp'a, meu amigo, que nom quis Deus
que vós veer podesse dos olhos meus,
e nom pom com tod'esto em mi os seus
olhos mha madr', amigu'; e pois est assi,
guisade de nos irmos, por Deus, d'aqui
e faça mha madr'o que poder desi.

Nom vos vi, a gram tempo, nem se guisou,
ca o partiu mha madr[e], a quem pesou
d'aqueste preit'e pesa; e mi guardou
que vós nom viss', amigu'; e pois est assi,
guisade de nos irmos, por Deus, d'aqui,
e faça mha madr'o que poder desi.

Que vós nom vi a muito, e nulha rem
nom vi des aquel tempo de nenhum bem;
ca o partiu mha madr[e], e fez porem
que vós nom viss', amigu'; e pois est assi,
guisade de nos irmos, por Deus, d'aqui
e faça mha madr'o que poder desi.

E se [o] nom guisardes mui ced'assi,
matades vós, amigu', e matades mi.

La repetición de un verso cuya rima coincide con la del refrán de la cantiga (en las piezas que poseen una estructura con vuelta) o alguna de las de éste es un fenómeno que se registra igualmente en otras composiciones⁶⁷, en las

⁶⁵ A la relación entre la *palavra-rima* y el paralelismo se refiere A. Ferrari, «Parola-rima», art. cit., pág. 126.

⁶⁶ Cfr. E. Asensio, *Poética y Realidad*, op. cit., pág. 100.

⁶⁷ De las *Cantigas de Santa María* puede verse la narrativa *A Virgen, Madre de Nostro Sennor* (cfr. W. Mettman, *Alfonso X el Sabio*, ed. cit., n.º 41), en la que el verso que precede al

que el fenómeno ha sido adscrito a la *palavra-rima*, pero también a las *coblas capdenals*, caracterización que, como se está viendo, ha de ser valorada de un modo diferente: la repetición arranca del rimante y se extiende al verso completo en virtud de un proceso iterativo paralelístico con el que se da entrada al estribillo. Las cantigas en cuestión son las que siguen:

AUTOR	CANTIGA	ESQUEMA ANÁLISIS DE TAVANI
EstGuar	<i>A un corretor a que vi (LPGP 30,4)</i>	a8 a8 a8 b8 b8 c8 C8 (21:1) par.-rima: v. 6 I, III (<i>el e aquesta sa molher</i>); Capden. (v. 6 I, III) <i>el e aquesta sa molher</i> (I, III) ⁶⁸
GilPrzCo	<i>Mentr'esta guerra foi, assi (LPGP 56,7)</i>	a8 a8 b8 a8 B8 (33:16) par.-rima: v. 3 (<i>mays, oy/mays</i>); Capden. (v. 3) <i>per pé de cavalo; mais ôi-</i> (I, III) <i>que non prix i cajon!, mais ôi-</i> (II)
JServ	<i>Filha, o que queredes ben (LPGP 77,12)</i>	a7 a7 b7 B7 B7 (42:20) [II, IV: a7' a7' b7 B7 B7 (42:22)] Capden (v. 3 I, IV) <i>e non vos quiso veer</i> (I, IV) <i>pois que vos non quer veer</i> (II) <i>porque vos non quis veer</i> (III)
LoLias	<i>Enmentar quer'eu do brial (LPGP 87,10)</i>	a8 a8 a8 b8 B8 B8 (19:30) par.-rima: v. 4 (<i>matou</i>); Capden. (v. 4 II, IV) <i>a gram trayçom a matou</i> (I) <i>ca fremosa dona matou</i> (II, IV) <i>ao que a dona matou</i> (III)
PPon	<i>Marinha Crespa, sabedes filhar (LPGP 120,21)</i>	a10 a10 a10 b10' B10' (16:11) par.-rima: v. 4 (<i>diz o verv'antigo</i>); Capden. (v. 4 I-II) <i>de vós; e poren diz o verv'antigo</i> (I, II) <i>eno bon prad'; e diz o verv'antigo</i> (III)

refrán se presenta del siguiente modo: *e deu-lle Parayso* (I), *ar deu-lle Parayso* (II), *que nos dé Parayso* (III). En ese verso no sólo coincide la rima con una de las del refrán, sino que llega a coincidir el rimante (*Parayso*).

⁶⁸ A la luz de los datos expuestos, no parece oportuno considerar que sea el de las *coblas capdenals* el artificio que se realiza en el verso referido de las estrofas apuntadas (I, III), como, además de Tavani, también se sugiere en la ed. de W. Pagani, «Il Canzoniere di Estevan da Guarda», *Studi Mediolatini e Volgari*, XIX, 1971, págs. 53-179 [pág. 94].

PArm	<i>Amiga, grand'engan'ouv'a prender</i> (LPGP 121,2)	a10 b10 b10 c10 C10 B10(193:1) [II, III: a10 b10b10 c10 C10 D10 (198:4)] <i>tan grande que non podía guarir</i> (I) <i>por mi e que non podía guarir</i> (II, III)
PViv	<i>A Lobatom quero eu ir</i> (LPGP 136,1)	a8 b6' c8 b6' d7 d7 e7' F7 F7 E5' G7 G7 E7' (251:1) ⁶⁹ par.-rima: v. 7 (<i>dona Johanna</i>) <i>Deus fez é dona Johanna</i> (I) <i>esta é dona Johanna</i> (II, III)

Otras veces, en cantigas de este tipo, la *palavra-rima* puede llegar a extenderse hasta abarcar un verso que no es otra cosa que la repetición de uno de los que conforman el estribillo de la cantiga, como puede verse en la sátira *Achei Sancha Anes encavalgada* (LPGP 18,1), de Alfonso X, en la que el verso de vuelta es idéntico al segundo verso del refrán en la primera estrofa, si bien en las dos restantes la identidad se limita al rimante *mostea*. Como se observa, en este ejemplo, además de introducirse una *palavra-rima* (*mostea*)⁷⁰, el verso en el que ésta concurre coincide en la primera estrofa con uno de los del estribillo [a10' a10' a10' b10' B10' B10' (19:23)]:

Achei Sancha Anes encavalgada,
e dix'eu por ela cousa guisada,
ca nunca vi dona peor talhada,
e quige jurar que era mostea;
e vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar con un seu scudeiro,
e non ia melhor un cavaleiro.
Santiguei-m'e disse: -Gran foi o palheiro
onde carregaron tan gran **mostea;**
vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar indo pela rua,
mui ben vistida en cima da mua;

⁶⁹ Téngase en cuenta que, como se ha indicado más arriba (§ 1.1), esta disposición de la cantiga da lugar también a la repetición del verso inicial de las tres estrofas, aunque, como se señaló (cfr. nota 46), cabe organizar los cuatro primeros versos cortos de cada cobla como dos largos (vid. J. M. Montero Santalla, *As Rimas da poesía*, op. cit., vol. I, págs. 374-375).

⁷⁰ Sobre esta repetición como una variedad de *palavra-rima* (en la que el artificio viene generado por un rimante que coincide con uno de los del refrán) y no como *dobre*, vid. los datos proporcionados por P. Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués», art. cit., pág. 217.

e dix'eu: -Ai, velha fududancua,
 que me semelhades ora **mostea!**
Vi-a cavalgar per ãa aldeia
e quige jurar que era mostea.

La situación reflejada por el texto alfonsí es análoga a la que se registra en otra composición del cancionero profano del Rey, *Penhoremos o daian* (LPGP 18,32) —a7 a7 a7 b7 a7 b7 B7 B7 (14:1)—, donde el segundo verso del estribillo (*na cadela, polo can*) se repite íntegro en el verso que da entrada al refrán en la estrofa inicial, registrándose en las dos coblas restantes ligeras modificaciones (*sa cadela, polo can*, II; *da cadela, polo can*, III), o en el escarnio de Lopo Liáns, *Ayras Moniz o Zevron* (LPGP 87,4) —a7 a7 b7 C7 C7 B7 B8⁷¹—, donde el último verso del refrán se retoma en el último verso del cuerpo estrófico de las coblas II y III (*e non vus rengerá per ren*), pero no de la primera, ya que en ésta el tercer verso presenta una rima distinta (-ar) a la del verso en cuestión del estribillo⁷².

⁷¹ Tavani ofrece para la composición el esquema a7 a7 a7 B7 B7 C7 C8 (21:2), aunque aclara que se trata de un «schema da restituzione di Lapa; dai mss. risulterebbe aabCCBB (II e III str.) e aabCCDD (I str.), quest'ultimo riconducibile al primo emendando la parola in rima (*albardar*: Lapa *albardon*) in *albard'én*» (cfr. G. Tavani, *Repertorio Metrico*, op. cit., pág. 65).

⁷² La repetición de uno de los versos del refrán en la estrofa está también presente en una cantiga de amigo de Airas Paez, que abre la composición *Quer'ir a Santa Maria de Reça* (LPGP 15,4) con el verso inicial de refrán:

Quer'ir a Santa Maria de Reça
 e, irmãas, treides migo,
 e verrá o namorado
 de bon grado falar migo:
quer'ir a Santa Maria de Reça,
u non fui á mui gram peça.

Se alá foss', irmãa[s], ben sei
 que meu amigu'i verria,
 por me veer e falar migo,
 ca o non vi noutro dia:
quer'ir a Santa Maria de Reça,
u non fui á mui gram peça.

Ahora bien, en este caso, según explica V. Beltrán («La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa», en *Actas del Congreso Internacional «La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X»* (Murcia, 5-10 de marzo de 1984), ed. F. Carmona - J. Flores, Murcia, Universidad de Murcia, 1985, págs. 79-89), estamos ante un procedimiento propio de la tradición románica popular y que confluirá en la Península con el esquema de la *balada* provenzal (caracterizada, como se recordará, por la inserción del estribillo en el cuerpo estrófico), en cuya implantación en el solar ibérico pudo haber desempeñado un papel crucial la visita de Cerverí de Girona a la corte de Alfonso X en 1269. En palabras del estudioso, «la balada provenzal confluiría allí [en la corte de Alfonso X] con la vieja técnica romance que iniciaba la estrofa con el primer verso del estribillo y daría lugar a una modalidad de glosa destinada a pervivir, primero, en la lírica

2.2. Ahora bien, frente a casos como éste (en los que, aunque la iteración afecte también en otros versos a segmentos de menor entidad colocados en la rima, un mismo verso se repite en el lugar de la estrofa cuya rima es coincidente con la del estribillo, o alguna de las de éste), la iteración puede afectar a un verso cuya rima no se identifica con ninguna de las del *refram*, llegando a registrarse incluso en cantigas de maestría. Buen ejemplo de ello es la cantiga de Gonçal'Eanes do Vinhal *Abadessa, Nostro Senhor* (LPGP 60,1), organizada, en efecto, a partir de un juego de repeticiones en el que ocupan un lugar destacado las *palavras-rima*: a la ubicada en el verso inicial (que se modifica por pares estróficos —*senhor*, I, II; *galardon*, III, IV— debido a que la rima que concurre en ese verso, y en el último, es *dobla*), hay que sumar la que se introduce en el verso 3 (que, al carecer de rima intraestrófica, constituye una *palavra-perduda*), cuyas dimensiones sobrepasan el sintagma *de min* al coincidir en las estrofas I, III y IV la totalidad del verso (sometido a una ligera variación en la II)⁷³, funcionando de modo análogo a un refrán intercalar:

I
Abadessa, Nostro Senhor
vos gradesca, se lhy prouguer,
porque vos nenbrastes de mi
a sazon que m'era mester,
hu cheguey a vosso lugar,
ique tan ben mandastes pensar
hy do vosso comendador!

II
Ca morto fora, mha senhor,
de gram lazeyra, sey de pran;
mays nembrastes-vos ben de min,
e todos me preguntaran
se vos saberey eu servir,

iquan ben o soubestes guarnir
de quant'el avya sabor!

III
Ajades por én galardon
de Deus, senhor, se a el praz,
porque vos nembrastes de min
hu m'era muy mester assaz;
o comendador chegou,
e, sse el ben non albergou,
non foy por vosso coraçon.

IV
De[us] vos dé por én galardon
por mi, que eu non poderey,

julgaresca, después, en la tradición popular y oral» (pág. 89). En la producción mariana, uno de los más conocidos ejemplos es la cantiga *Sola fusti, senlleira* (cfr. E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor*, ed. cit., n.º 90), en la que los dos versos del estribillo se repiten en las posiciones primera y tercera de la estrofa. Vid. también *Santa Maria leva* (cfr. ibíd., n.º 320), en la que el verso final del refrán se repite como primero en todas las estrofas (*o ben que perdeu Eva*), en las que, además, y como si de un refrán intercalar se tratase, el v. 3 (*cobrou Santa Maria*) coincide en todas las coblas, aunque en la última dichos versos se someten a variaciones (v. 1: *Quanto ben perdeu Eva*; v. 3: *cobrou a groriosa*).

⁷³ A. Vñez Sánchez en su ed. de *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición* (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004), además de no considerar *palavra-rima* la repetición de *senhor* en el v. 1 de las dos primeras estrofas (que cataloga como ejemplo de rima equívoca), no comenta nada al respecto de la repetición que afecta al v. 3 y se limita a constatar que hay una *palavra-rima* en «estr. I-II-III-IV, v. 3 (*de mi, de min*)» (pág. 241).

porque vos nembrastes de min
 quand'a vosso logar cheguey,
 ca ja d'amor e de prazer
 non podestes vós mays fazer
 ao comendador enton.

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

Otros ejemplos del fenómeno comentado pueden verse en las cantigas siguientes⁷⁴:

AUTOR	CANTIGA	ESQUEMA ANÁLISIS DE TAVANI
REFRÁN		
GalFdz	<i>O voss'amigo foi-s'oje d'aqui (LPGP 51,5)</i>	a10 b10 b10 a10 C10 C10 (160:70) par.-rima: v. 3 I, III (<i>porque non ousou vosco falar ren</i>); Capden. (v. 3 I, III) <i>porque non ousou vosco falar ren</i> (I, III) ⁷⁵
MartPrzAl	<i>Já m'eu queria leixar de cuydar (LPGP 96,3)</i>	a10 b10 b10 a10 C10 C10 (160:174) Capden. (v. 4) <i>de tod'esto m'eu queria leixar</i> (I) <i>de tod'esto me leixaria eu</i> (II, III)
NuFdzTor	<i>Pois naci nunca vi Amor (LPGP 106,14)</i>	a8 b8 b8 a8 C8 C8 (160:365) par.-rima: v. 3 II, III (<i>rogar</i>) <i>mais rogarei a mia senhor</i> (I) <i>mais quer'eu mia senhor rogar</i> (II, III) <i>rogarei mia senhor assi</i> (IV)
PEaSol	<i>A que vi ontr'as amenas (LPGP 117,1)</i>	a7' b7 a7' b7 C 7 C7 (99:64) Parall. D ² <i>E mirey-la das arenas</i> (I, II) <i>Mays quis Deus enton, e vi-a</i> (III, IV) ⁷⁶

⁷⁴ En la cantiga de Roi Fernandiz, *Quand'eu vejo las ondas* (LPGP 143,14), el v. 3 (a6' b6' a6' b6' C6' C6') es idéntico en las estrofas I y III (*logo mi veen ondas*), mientras que en la II sólo coincide el sustantivo *ondas* en rima. Pese a la iteración referida, el fenómeno que tiene lugar en esta pieza es el del *dobre*, generado por la iteración del rimante *ondas* en los vv. 1 y 3 de las coblas. Análogo es el caso de la canción de amor de maestría *Nostro Senhor! e por que mi fezestes* (LPGP 125,28), de Pero Garcia Burgalês (a10' b10 a10' b10 c10 c10 a10'), en la que también el v. 3 coincide en las estrofas II y III (*de quantas outras no mundo fezestes*), aunque dicho proceso iterativo viene asociado a la repetición del rimante *fezestes* a modo de *dobre* en los vv. 1, 3 y 7 de todas las estrofas.

⁷⁵ En la II cobla no se registra la repetición (ni siquiera del rimante), al modificarse la rima, lo que podría hacer pensar que, de existir una cuarta estrofa, la rima *b* de ésta sería idéntica a la de la II (*-on*) y que, por lo tanto, el juglar habría introducido una rima *alternativa* en la composición.

⁷⁶ Para esta cantiga, en la que también coincide el verso inicial en las estrofas I y II por un lado y en la III y IV por otro, cfr. *supra* § 1.2.

PViv	<i>Vós que por Pero Tinhoso</i> (LPGP 136,8)	a15' a15' a15' B15 B15 B15 (19:1) a7' b7' c7' b7' d7' b7' E7' F7' A7' F7' G7' F7' (236:1) par.-rima: v. 5 (<i>tres sinaes</i>); Capden. (v. 5 I, III) <i>achar-lh'edes tres sinaes</i> (I, III) <i>mays per estes tres sinaes</i> (II) ⁷⁷
------	---	---

MESTRIA

JAy	<i>Ouvi agora de mia prol gran sabor</i> (LPGP 63,52)	a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10 (161:41) par.-rima: v. 4 (<i>senhor</i>). Capden. (v. 4) <i>e dixi-lh'eu: Fremosa mia senhor</i> (I) <i>E dixi-lh'eu: -Per bõa fe, senhor</i> (II, III)
VaFdZSend	<i>A Deus grad'oje, mia senhor</i> (LPGP 151,1)	a8 b8 b8 c8 c8 d8 (198:6) par.-rima: v. 6 III-IV (<i>mha senhor</i>) ⁷⁸ <i>Deus por mia morte, mia senhor</i> (III, IV)

3. EPANADIPLOSIS, COBLAS RECORDATIVAS Y DOBRE

La *epanadiplosis* consiste, como es sabido, en repetir una misma unidad al inicio y al final de una secuencia⁷⁹. Al definir la figura, Luis de Averçó, que le da el nombre de *epinalensis*⁸⁰, la pone en relación con el artificio tipificado por Guilhem Molinier como *coblas recordativas*:

Recordativa cobla es dicha. quar soen recorda e retorna una meteyssha dictio en un meteysh bordo. quar lo primier mot del bordo repetish en la fi. et ayssi meteysh quos fa en un bordo. se pot far en diverses bordos. et en una cobla.

⁷⁷ Repárese en que la probable disposición en versos largos hace ver de modo distinto los procesos iterativos que afectarían a los vv. 1 y 3. Vid. notas 46 y 69 de este trabajo para la disposición de la cantiga en versos cortos y la propuesta de organización ofrecida por J. M. Montero Santalla.

⁷⁸ La repetición del rimante (que se integra en un verso que es una *palavra-perduda*) en las estrofas referidas forma parte de una elaborada construcción de la cantiga, ya que *mha senhor* se repite también como *palavra-rima* en el verso inicial de las dos primeras estrofas. Pero la iteración que afecta a estos y otros rimantes (*der* —vv. 6 I, 1 IV— y *poder'* —vv. 6 II, 1 IV—) forma parte de una elaborada composición de la que han dado cuenta C. Michaëlis de Vasconcellos (en su ed. del *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 [reimp. de la ed. de Halle a S., 1904], vol. I, n° 373) o D. Billy, «L'arte delle connessioni», art. cit., págs. 65-66.

⁷⁹ Vid., p. ej., H. Lausberg, *Elementos*, op. cit., págs. 129-131; B. Mortara Garavelli, *Manual*, op. cit., págs. 226-228.

⁸⁰ «Epinalensis es una figura la qual ha natura de retornar o de replicar en la fi del bordó, la dicitio la qual es posada en lo començament d'aquelh matex bordó» (cfr. J. M. Casas Homs, «*Torcimany*», ed. cit., vol. I, pág. 282). Vid. también la definición que ofrece Joan de Castellnou en su *Compendi* (cfr. Íd., *Joan de Castellnou*, ed. cit., pág. 97).

so es que per aytal dictio que comensara le premiers bordos de la cobla. finisca le derriers bordos daquela meteyssha cobla. et ayssi meteysh quos pot far en cobla per una dictio. ayssi meteysh per motas. o per una oratio. o per un bordo⁸¹.

El procedimiento —ejemplificado por el tolosano con una pieza en la que cada uno de los versos empieza y termina con la misma palabra, eso sí, distinta en cada verso— ofrece, como puede verse, diversas posibilidades de presentación. A la repetición de una misma palabra abriendo y cerrando uno o varios versos, se añade la posibilidad de que el marco de ejecución del procedimiento sea la estrofa, de tal manera que la unidad que abre el primer verso de una cobla sea también la misma que cierra su último verso. Ahora bien, como explica Molinier, el elemento iterado puede tener una extensión variable, ya que, además de una *dictio*, pueden ser un sintagma, una oración e incluso un verso completo; en este último caso, por tanto, la estrofa se abre y se cierra con el mismo verso.

Cuando el mecanismo de las *coblas recordativas* viene originado por las repeticiones de versos y se aplica de forma continua a lo largo de toda la composición, se genera una técnica que en la lírica gallego-portuguesa se ha equiparado a otra conocida en la tradición provenzal como *cansó redonda*⁸². Sin embargo, como hemos señalado en otro estudio⁸³ y como ha explicado también E. Gonçalves⁸⁴ —que recoge ejemplos de estas prácticas en la poesía latina—, la técnica de la *cansó redonda* se asienta sobre unos mecanismos diferentes, que ha estudiado con atención D. Billy⁸⁵. En efecto, la técnica de la *cansó redonda* es característica de la producción de Guiraut Riquier, en cuyo *libro* se localizan ejemplos de esta modalidad compositiva, a la que las rúbricas de dos de ellas (*Voluntiers faria*, BdT 248,85; *Pus sabers no-m val ni sens*, BdT 248,66) identifican como tales; a partir del análisis de estas piezas, el estudioso francés establece que el procedimiento consiste en «la réalisation dynamique d'un métabolisme évolutif qui met bien en jeu ici (PC 248,85) des timbres en

⁸¹ Cfr. M. Gatién-Arnoult, *Las Flors*, ed. cit., t. 1, pág. 284. Vid. también J. Anglade, *Las Leys*, ed. cit., vol. II, pág. 145.

⁸² Cfr., p. ej., la siguiente definición: «*Cansó redonda*: cada estrofa empieza e remata co mesmo verso» (LPGP, vol. II, pág. 807, n. 326). Para otros autores que utilizaron la denominación de *cansó redonda* en la lírica gallego-portuguesa para dar cuenta de este proceso iterativo, vid. el repaso que lleva a cabo sobre este asunto E. Gonçalves, «Des *cansos redondas* dans la lyrique galego-portugaise?», en *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, ed. N. Henrard - P. Moreno - M. Thiry-Stassin, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, págs. 185-208 [págs. 186-197].

⁸³ Vid. G. Pérez Barcala, «Angelo Colocci y los procedimientos», art. cit., págs. 66-72.

⁸⁴ Vid. E. Gonçalves, «Des *cansos redondas*», art. cit., págs. 199-207.

⁸⁵ Vid. D. Billy, «La *canso redonda* ou les déconvenues d'un genre», *Medioevo Romanzo*, XI, 3, 1986, págs. 369-378; Íd., *L'Architecture*, op. cit., págs. 85-86, 221.

jeu, mais qui opère là (PC 248,66) non sur des timbres mais sur des vers entiers, et qui tend à revenir à son point de départ»⁸⁶.

3.1. Así pues, la técnica de la *cansó redonda* y la de las *coblas recordativas* provenzales responden a principios diferentes. En la tradición peninsular, la técnica de repetir un verso en las posiciones extremas de las estrofas (*coblas recordativas*) se asimila al artificio denominado por la *Poética* de B como *dobre*, pues una misma unidad (que este caso abarca el verso completo) viene *dobrada* (duplicada) en el texto, respetándose en todas las *cobras* las posiciones en que eso sucede (es decir, inicio y fin de cada estrofa), como exigía la práctica del artificio⁸⁷. En efecto, en palabras de E. Gonçalves:

il me semble hors de propos considérer les cantigas constituées par des strophes qui commencent et finissent par le même vers comme une manifestation de la connaissance de la part de leurs auteurs de la brillante technique de la *canso redonda* (...). À mon avis, le retour du premier vers à la fin de chaque strofe, avec variation de strophe à strophe, peut être vu comme une forme, très rare, de *dobre*, c'est-à-dire un *dobre* étendue au vers entier⁸⁸.

Esta práctica, que se adscribe a la técnica tipificada como *dobre* en la tradición peninsular, está documentada en dos cantigas de amor de los juglares gallegos Martin de Padrozelos y Pero de Veer (cuya actividad se sitúa a mediados del siglo XIII sin que sea posible determinar los ámbitos), *Deus, e que cuydey a fazer* (LPGP 95,4) y *Mha senhor fremosa por Deus* (LPGP 123,6), respectivamente:

⁸⁶ Cfr. D. Billy, «La *canso redonda*», art. cit., pág. 374. Continúa explicando D. Billy en qué consiste el *metabolisme évolutif* del siguiente modo: «Dans la première pièce [es decir, *BdT* 248,85], à *coblas capcaudadas*, le dernier couplet est lié au premier de la même manière que le premier couplet l'est au second, le second au troisième, etc. (...). Dans la seconde [es decir, *BdT* 248,66], le *metabolisme* pertinent n'est pas la rétrogradation des timbres, mais l'épanalepse qui consiste ici à commencer chaque couplet en reprenant le dernier vers du couplet précédent, et dont le dernier vers du dernier couplet est aussi l'incipit de la pièce» (cfr. *ibíd.*, pág. 374).

⁸⁷ Cfr. la definición que se ofrece en el *Arte de Trovar* (cap. IV, 5): «Dobre é dizer ũa palabra cada cobra duas vezes ou mais, (...) e convem, como a meterem en ũa das cobras, que assi o metam nas outras todas. (...), pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meterem na prim<eir>a» (cfr. G. Tavani, *Arte de Trovar*, ed. cit., pág. 49). Para el *dobre* remitimos, sobre todo, a C. Ferreira da Cunha, «O dobre e o seu emprego nas cantigas de Paay Gomez Charinho», en *Íd.*, *Estudos de Poética Trovadoresca: Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura - Instituto Nacional do Livro, 1961, págs. 201-219; P. Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués», art. cit. Cfr., en cambio, la diferente caracterización que se ofrece del procedimiento en C. Alvar - V. Beltrán, *Antología*, op. cit., pág. 22; V. Beltrán, «Dobre», en *Dicionário*, op. cit., págs. 219-220; *Íd.*, *A cantiga de amor*, op. cit., págs. 189-199.

⁸⁸ Cfr. E. Gonçalves, «Des *cansos redondas*», art. cit., págs. 199-200.

LPGP 95,4

Deus, e que cuydey a fazer,
 quando m'eu da terra quitey
 hu mha senhor vi? baratey
 mal, porque o fuy cometer,
 ca sey que non posso guarir
 per nulha rrem, sse a non vir:
Deus e que cuydey a fazer?

Sandice devia perder,
 amigos, porquanto provey
 de m'end'alongar e direy
 vos, mays non no posso sofrer
 e cuydo sempre tornar hy
 e fiz, porquanto m'en party,
sandice devia perder

O corpo, ca non outr'aver;
 tod'aquesto en mh-o busquey
 muy ben e lazera-lo-ey,
 ca sey ca non posso viver
 polo que fiz e assy hé,
 que perderey per bõa fé
o corpo, ca non outr'aver.

Quen me poderia valer,
 se non Deus? a que rrogarey
 que me guise d'ir e hirey
 çed'u a vi, pola veer,
 ca non sey al tan muit'amar,
 e, se mi El esto non guisar,
quen me poderia valer?

A la consideración de tales ejemplos como *dobres* ayuda no sólo la propia definición de *dobre* y la polisemia del substantivo *palavra* (como 'palabra' pero también 'verso'), sino también la existencia de muestras en que el segmento iterado que da lugar al artificio es de extensión variable en las distintas estrofas de una cantiga, repitiéndose en unas una palabra o sintagma y en otras un verso completo. En efecto, como puede verse en la cantiga *Joana, dix'eu, Sancha e Maria* (LPGP 125,17), Pero Garcia Burgalês introduce un *dobre* en los versos inicial y final de estrofa, pero, frente a lo que sucede en las estrofas I, III y IV (donde el artificio viene generado por la iteración de los rimantes *Maria, podia* y *querria* respectivamente), en la segunda lo origina la totalidad del verso (*Tant'ouve medo que lle pesaria*)⁸⁹. Otro tanto podría decirse de la

LPGP 123,6

Mha senhor fremosa por Deus
 e por amor que vos eu ey
 oy [de m'] un pouqu'e direy
 o por que eu ante vós vin:
 que ajades doo de min,
mha senhor fremosa, por Deus.

Se vos doerdes do meu mal
 por Deus, por que vo'lo roguey,
 vós, que eu sempre desejei,
 des aquel dia 'n que vos vi;
 cousimento faredes hy,
se vos doerdes do meu mal.

Ay mha senhor per bõa fé
 por vós me ten forçad'amor
 e vós, fremosa mha senhor,
 nos vos queredes en doer
 e por est'é meu mal vyver,
ay mha senhor per bõa fé.

Per bõa fé non é meu ben,
 nen é mha prol viver assy
 e vós, que eu por meu mal vi,
 averey sempr'a desejar,
 vós e mha mort', a meu pesar,
per bõa fé non é meu ben.

⁸⁹ Adviértase, con todo, que en la composición, considerada ejemplo de *coblas recordativas* por V. Beltrán («Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier

elaborada cantiga de amor *Mha senhor, por Nostro Senhor* (LPGP 121,12), en la que Pero d'Armea introduce en los versos inicial y final del cuerpo estrófico (excepción hecha del refrán) un *dobre* que viene generado por la iteración del rimante *dizer* en la cobla final, el sintagma *vos rogarey / rogar-vos-ey* en la intermedia, y el verso completo *Mha senhor, por Nostro Senhor* en la inicial:

Mha senhor, por Nostro Senhor,
 por que vos eu venho rogar,
 quero-vos agora rogar,
mha senhor, por Nostro Senhor
que vos non pês de vos amar,
ca non sey al tan muyt'amar.

Senhor, e non vos **rogarey**
 por al, ca ei de vos pesar
 pavor, e, se vos non pesar,
 oyde-m'e **rogar-vos-ey**
que vos non pês de vos amar,
ca non sey al tan muyt'amar.

E non vos ous'eu mays **dizer,**
 senhor e lume d'estes meus
 olhos, ay lume d'estes meus
 olhos, e venho-vos **dizer**
que vos non pês de vos amar,
*ca non sey al tan muyt'amar*⁹⁰.

3.1.1. Mención especial merecen algunas composiciones en las que se repiten los versos inicial y final de las estrofas, pero con la particularidad de que

y Pero da Ponte», *Romania*, 107, 4, 1986, págs. 486-503 [pág. 494, n. 1]), los versos inicial y final son prácticamente idénticos en todas las coblas (y no sólo en la segunda, donde coinciden literalmente). I: *Joana, dix'eu, [S]ancha e [M]aria* (v. 1); *de Joana, de Sancha, de Maria* (v. 7); II: *Tant'ouve medo que lle pesaria* (v. 1); *tant'ouve medo que lle pesaria* (v. 7); III: *E pero mais toller non me podia* (v. 1); *que est'o mais que me toller podia!* (v. 7); IV: *E por aquest'eu viver non querria* (v. 1); *Deus me confonda se viver querria!* (v. 7)—.

⁹⁰ Repárese en el alto grado de elaboración de la composición, pues, además del señalado, Pero d'Armea, introduce otro *dobre* en los versos 2 y 3 de cada estrofa (I: *rogar*, II: *pesar*, III: *lume d'estes meus*), y, aunque el refrán parece excluirse del campo de actuación del artificio (vid. al respecto las consideraciones que, siguiendo a C. Ferreira da Cunha, ofrece P. Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués», art. cit., pág. 217), en él el juglar gallego juega también con la duplicación del rimante, *amar*, en sus dos versos. Parece, pues, como si Pero d'Armea pretendiese crear tres combinaciones binarias en cada cuerpo estrófico. Sobre esta composición, véanse las valoraciones de E. Gonçalves («Des cansos redondas», art. cit., págs. 201-203), que pone en relación esa cantiga con la conocida pieza *Pero que eu mui longe estou* (LPGP 25,73), de Don Denis, que, con idéntico esquema *abbaCC*, introduce un *dobre* en el lugar correspondiente al rimema *a* (*dobre* originado por variaciones del mismo verso) y otro en el lugar correspondiente al rimema *b*. Precisamente V. Beltrán (*A cantiga de amor*, op. cit., pág. 136) ilustra la técnica de las *coblas recordativas* provenzales con la canción de Don Denis.

el final forma parte del estribillo, lo que hace, claro está, que el verso repetido sea el mismo a lo largo de toda la composición. Esta situación afecta a las cantigas *Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coração* (LPGP 152,3) —de Vasco Gil— y *Quen seu parente vendia, todo por fazer tesouro* (LPGP 120,45) —de Pero da Ponte—, en las que, en consecuencia, las estrofas vienen unidas también por medio de la *anadiplosis*⁹¹ (vid. § 4). Si se adopta una más que probable distribución en versos largos (vid. los datos ofrecidos *supra* sobre la pertinencia de esta disposición textual), ambas cantigas tendrían el mismo esquema y en ellas el primer hemistiquio del verso inicial de las estrofas coincidiría con el segundo del último verso (que constituiría el *refram*). Y si se opta por una distribución en versos cortos, en ambas composiciones, con idéntico esquema (*abcbAA*)⁹², se produciría una identidad de los versos de apertura y cierre de las coblas que ha llevado a considerar las cantigas como ejemplos de *cansós redondas*⁹³. Las afines cronologías manejadas para los dos autores

⁹¹ Las dos cantigas referidas son, en efecto, señaladas por V. Beltrán («La balada provenzal», art. cit., pág. 88) como ejemplos de la técnica «para enlazar estribillo y estrofa» a través del último verso del refrán.

⁹² Curiosamente, la disposición en versos cortos es la única reconocida por Tavani para la cantiga de Vasco Gil (para la que establece el esquema a7' b8 c8 b8 A7' A7' (217:2)), mientras que para la de Pero da Ponte el estudioso italiano acepta las dos posibilidades referidas, asignándole los esquemas 26:15 (a15' a15' B15'), 37:18 (a15' a15' B7' B7'), o 217:5 (a7' b7' c7' b7' A7' A7'). J. M. Montero Santalla (*As Rimãs da poesia*, op. cit., vol. I, pág. 440) ofrece soluciones divergentes para los dos textos: para la primera opta por una organización a partir de la ordenación rimática *aaBB*, es decir, establece un cuerpo estrófico de dos versos largos y mantiene el refrán en dos cortos; en cambio, para la segunda se decanta por una distribución en versos cortos (salvo para el tercero) que le lleva a interpretar el primer verso como refrán inicial y a proponer un esquema A7' b7' b15' A7' A7' (cfr. *ibid.*, vol. II, pág. 736). La problemática planteada por la estructura de ambos textos es, en principio, idéntica, a no ser que la información ofrecida por Colocci en *B* indique lo contrario: por un lado, mientras que la pieza de Pero da Ponte carece de anotaciones métricas del humanista, la composición de Vasco Gil (*B* 664) aparece acompañada de la apostilla colocciana *ut supra* que, en opinión de M. Brea - P. Lorenzo Gradín (*A cantiga de amigo*, op. cit., pág. 197) remite «á cantiga de Airas Carpancho *Por fazer romaria, pug'en meu coração* (*B* 663, V 265), que a precede nos manuscritos e que está copiada en versos longos»; por otro lado, las indicaciones *Noua repetitio* para la pieza de Vasco Gil y *to<r>nel doppio a capite* para la de Pero da Ponte podrían traslucir una organización diferente de dichos textos (vid. G. Pérez Barcala, «Angelo Colocci y los procedimientos», art. cit., págs. 67-70).

⁹³ Para la problemática que rodea a las repeticiones de versos en el texto de Pero da Ponte y su posible relación con textos mediolatinos, vid. E. Gonçalves, «Des *cansos redondas*», art. cit., págs. 187, 196, 206-207 y n. 12. La situación es semejante a la planteada por la pieza de otro trovador relacionado con la corte de Alfonso X, Pedr'Amigo de Sevilha, *Joham Baveca e Pero d'Anbrõa* (LPGP 116,11), que también ha sido considerada como ejemplo de *cansó redonda* en la lírica gallego-portuguesa; en ella, a modo de refrán, se repite el mismo verso al comienzo, en el medio y al final en todas las estrofas (cfr. la apostilla colocciana *to<r>nel doppio* —análoga a la que caracterizaba la pieza de Pero da Ponte (vid. nota precedente)— que encabeza este texto, parcialmente copiado en *B* bajo el número 1664). Para el texto de Pedr'Amigo, vid. el análisis de E. Gonçalves, «Des *cansos redondas*», art. cit., págs. 193-196. Sobre el apunte colocciano, vid. G. Pérez Barcala, «Angelo Colocci y los procedimientos», art. cit., págs. 76-77.

mencionados permite circunscribir el empleo del mecanismo a mediados del siglo XIII, e incluso podría localizarse en la corte castellana⁹⁴, en la que Pero da Ponte desarrolló su actividad y a la que el noble Vasco Gil, aunque relacionado con la corte lusa de los Soverosa, se habría exiliado a raíz de la guerra civil (1245-1247) que enfrentó a Sancho II y Afonso III en Portugal, a donde regresaría antes de 1258:

152,3

Irmãa, o meu amigo
que mi quer ben de coraçõ
e que é coitado por mi
se Nostro Senhor vos perdon,
treide-lo veer comigo,
irmãa, o meu amigo.

Irmãa, o meu amigo
que sei que me quer maior ben
ca si nen ca seu coraçõ,
fazedo por mi a ren:
treide-lo veer comigo
irmãa, o meu amigo.

Irmãa, o meu amigo,
que mi quer melhor ca os seus
olhos e que morre por mi,
que vos amostr'o vosso Deus,
treide-lo veer comigo,
irmãa, o meu amigo.

120,45

Quen seu parente vendia,
todo por fazer tesouro,
se xe foss'en corredura
e podesse prender mouro,
tenho que x'o venderia
quen seu parente vendia.

Quen seu parente vendia,
ben fidalgu'e seu sobrinho,
se te vess'en Santiago
bõa adega de vinho,
tenho que x'o venderia
quen seu parente vendia.

Quen seu parente vendia,
polo poeren no pao,
se pan sobrepost'ouvesse
e lho chegass'ano mao,
tenho que x'o venderia
quen seu parente vendia.

Quen seu parente vendia,
mui fidalgu'e mui louçãõ,
se cavalo çop'ouvesse
e lho comprassen por sãõ,
tenho que x'o venderia
quen seu parente vendia.

3.2. Ahora bien, la posibilidad de repetir un verso en todas las estrofas a modo de *dobre* puede darse en otras posiciones diferentes a la de inicio y remate de las *cobras*, pues, en efecto, el *dobre* puede realizarse en cualquier posición de la estrofa con la única condición de que ésa se respete en todas las de la cantiga. Dicho de otro modo, el mecanismo provenzal de las *coblas re-*

⁹⁴ Repárese en la proximidad del fenómeno con el que se localiza en la cantiga mariana de loor de Alfonso X *Santa Maria leva* (cfr. E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor*, ed. cit., n.º 320), en la que, además de la iteración de otro verso (el tercero), el que abre las estrofas coincide con el último del refrán (*o ben que perdeu Eva*). Vid. más arriba n. 72.

cordativas viene asimilado al *dobre* en la tradición gallego-portuguesa, pero la caracterización de este artificio no limita a las posiciones inicial y final de las estrofas (como sucedía, en cambio, con la técnica occitana) el único contexto para su realización. De este modo, se localizan en el corpus gallego-portugués otras iteraciones de versos que no se realizan en aquellas posiciones y que generan igualmente el artificio del *dobre*. Así sucede con la cantiga de Fernan Velho, *Senhor que eu por meu mal vi* (LPGP 50,11), donde el verso que se repite se emplaza en las posiciones segunda y quinta de las estrofas (con una ligera modificación en la cobla segunda al sustituir *e*, v. 2, por *poys*, v. 5):

Senhor que eu por meu mal vi,
poys m'eu de vós a partir ey,
 creede que non á en mi
 senon mort'ou ensandecer:
poys m'eu de vós a partir ey
 e ir alhur sen vós viver.

Poys vus eu quero mui gram ben
 e **me de vós ey a quitar**,
 dizer-vus quer'eu ha ren,
 o que sei no meu coraçõn:
poys me de vós ey a quitar

.....

E mal día naci, senhor,
pois que m'eu d'u vós sodes vou,
 ca mui ben são sabedor
 que morrerey, hu non jaz al:
pois que m'eu d'u vós sodes vou,
 senhor que eu vi por meu mal.

E logo hu m'eu de vós partir,
 morrerey, se mi Deus non val⁹⁵.

Es evidente también aquí que, aunque no se limite ya a las posiciones de inicio y cierre de las estrofas, nos hallamos ante repeticiones de versos que generan un *dobre*. Lo confirman otros ejemplos en los que el término *dobrado* se amplía hasta alcanzar a la totalidad del verso en algunas de sus ocurrencias. Es lo que sucede con la cantiga de amigo de Johan Airas *Voss'amigo quer-vos sas dõas dar* (LPGP 63,82) —composición que, aunque se desenvuelve conceptualmente de forma diferente, presenta notables analogías formales con la pieza de Fernan Velho, pues, además de ordenar las rimas de igual modo

⁹⁵ Cfr., asimismo, la cantiga de loor mariana *Por nos, Virgen Madre* (cfr. E. Fidalgo, *As Cantigas de Loor*, ed. cit., n.º 250), en la que los vv. 2 y 4 coinciden en sus tres estrofas: *roga Deus, teu Padre* (I), *roga-lle, pois éste* (II), *pois el é sen falla* (III).

(conforme al esquema 121 registrado por Tavani)⁹⁶, hace también de los vv. 2 y 5 el soporte de un *dobre*, que, en las estrofas I y III se produce por la repetición de la voz rimante (*al*, I; *der*, III), mientras que en la cobla segunda viene originado por la iteración del verso completo (*se lhi filhardes nulha ren do seu*), enmarcado también en una correlación paralelística⁹⁷—, así como con el escarnio *Disse-m'oj'assi un ome* (LPGP 30,8), de Estevan da Guarda —donde se repite el rimante *ricome* en los versos 2 y 5 de la primera estrofa, mientras que en las dos restantes el segmento iterado en esos mismos versos (paralelísticos en todas las estrofas) es el verso completo (*se vai caminho de Sãa*, II; *se vai d'antre Doir'e Minho*, III)⁹⁸—.

A la luz de los datos expuestos cabe analizar también otras cantigas de factura más popularizante, como la paralelística *Bailemos nós ja todas tres, ai amigas* (LPGP 14,5). En el texto, con la ordenación de las rimas a partir del esquema *aaaBaB*, el clérigo Airas Nunez repite los versos 2 y 5 en en todas las estrofas (donde constituyen, además, variaciones paralelísticas), y para ello toma como modelo la cantiga de Johan Zorro *Baylemos agora, por Deus, ay velidas* (LPGP 83,1), que Airas Nunez habría imitado siguiendo la modalidad del *seguir*⁹⁹:

⁹⁶ El esquema cuenta sólo con otra documentación en el corpus gallego-portugués. Vid. G. Tavani, *Repertorio metrico*, op. cit., págs. 136-137.

⁹⁷ Si las analogías formales de estas dos piezas fuesen indicadoras de algo, cabría pensar en el influjo de una sobre la otra y en la composición de ambas en el mismo entorno, que bien pudiera ser la corte de Alfonso X: aunque los perfiles biográficos de los dos trovadores se presentan difíciles de trazar, parece que Johan Airas habría desarrollado su actividad a partir de 1270 en la corte del Rey Sabio (y su sucesor Sancho IV) y que Fernan Velho habría estado entre 1260 y 1280 en dicha corte, donde, con su sátira *Maria Pérez se maenfestou* (LPGP 50,2) participó en los ataques contra la *Balteira*. Sobre la presencia de la *soldadeira* en la corte castellana entre, aproximadamente, 1245 y 1265 y la datación del ciclo de escarnios dirigidos contra ella, vid. C. Alvar, «María Pérez, Balteira», *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXVI-XXXVII, 1985, págs. 11-40.

⁹⁸ En la cantiga de Pero Garcia Buralês *Ay eu coitado! e quand'acharei quen* (LPGP 125,3) coinciden también los vv. 2 y 5, pero sólo en la I cobla (*me dé consello como possa ir*), aunque la iteración parte del rimante *ir* (también presente en el v. 3). El proceso repetitivo forma parte de un *dobre* que se ubica en el vértice de los versos referidos (vv. 2, 3, 5) en todas las estrofas (I: *ir*; II: *fez*; III: *senhor*; IV: *non*). Repárese en que en esta pieza se introducen otros dos *dobres* en rima (vv. 1, 4 por un lado y vv. 6,7 por otro).

⁹⁹ Véase la definición que la *Poética* de B (cap. III, 9) ofrece de la *cantiga de seguir* en G. Tavani, *Arte de Trovar*, ed. cit., págs. 44-45. La bibliografía sobre esta modalidad compositiva es abundante; vid., p. ej., W. Cardoso, *Da cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1977; M. P. Ferreira, «Cantiga de seguir», en *Dicionário*, op. cit., págs. 141-142; G. Tavani, *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2002, págs. 276-279; P. Canettieri - C. Pulsoni, «Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica gallego-portoghese», en D. Billy - P. Canettieri - C. Pulsoni - A. Rossell, *La lirica gallego-portoghese*, op. cit., págs. 113-165 [págs. 113-121]; etc.

Bailemos nós ja todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras froldidas,
 e quen for velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras froldidas
verrá bailar.

Bailemos nós ja todas tres, ai irmanas,
so aqueste ramo d'estas avelanas,
 e quen for louçana como nós, louçanas,
se amigo amar,
so aqueste ramo d'estas avelanas
verrá bailar.

Por Deus, ai amigas, mentr'al non fazemos
so aqueste ramo froldido bailemos,
 e quen ben parecer como nós parecemos,
se amigo amar,
so aqueste ramo, sol que nós bailemos,
verrá bailar.

o la temprana *Tu, que ora vñes de Monte-mayor* (LPGP 57,1), de Gil Sánchez, donde los versos 1-2, construidos a partir del paralelismo estructural, coinciden en las dos estrofas [aunque, claro está, sea distinto en cada una de ellas: *Tu, que ora vñes de Monte-mayor* (I), *Tu, que ora viste os olhos seus* (II)], y, por otro lado, los vv. 3 y 4, en los que es notorio además el paralelismo semántico, también son idénticos en cada cobla [aunque diferentes en cada una de ellas: *digas-me mandado de mia senhor* (I), *digas-me mandado d'ela, por Deus* (II)]¹⁰⁰. De considerar *dobres* ejemplos como éstos, no cabe duda de que, una vez más, el procedimiento entra en contacto con el paralelismo.

4. ANADIPLOSIS, COBLAS CAPFINIDAS Y LEIXA-PRÉN

La *anadiplosis* consiste, como se sabe, en la repetición de la misma unidad al final de una secuencia y al principio de la siguiente¹⁰¹. Al definir la figura, Luis d'Averçó la pone en relación con el procedimiento tipificado por Guilhem Molinier como *coblas capfinidas*¹⁰², que caracteriza así la técnica:

¹⁰⁰ Sobre la relación de las repeticiones de versos de este texto con las técnicas paralelísticas, vid., p. ej., M. Rodrigues Lapa, «O paralelismo», art. cit., págs. 133-134.

¹⁰¹ Vid. H. Lausberg, *Elementos*, op. cit., págs. 125-126; B. Mortara Garavelli, *Manual*, op. cit., págs. 218-223.

¹⁰² Cfr. J. M. Casas Homs, «*Torcimany*», ed. cit., vol. I, págs. 278-279. Vid. también, para el *Compendi* de Castellnou, Íd., *Joan de Castellnou*, ed. cit., págs. 96-97.

en aysse quo fenish la us bordos e per aquela meteyssha dictio sillaba o oratio comensa le seguens bordos. (...) Encaras may devetz saber ques pot far per outra maniera. sos assaber can la seguens cobla comensa per aquel meteyssh bordo. ques pauzatz totz derriers en la preceden cobla. o can li duy bordo derrier de la primera cobla. son repetit en la segonda. e daquesta maniera no uzam gayre¹⁰³.

La definición da cuenta de distintas posibilidades de realización del procedimiento: a la de que la palabra que remata un verso sea la que inicia el siguiente¹⁰⁴, el tolosano añade la de que una estrofa se inicie con el mismo verso que concluye la anterior («la seguens cobla comensa per aquel meteyssh bordo ques pauzatz totz derriers en la preceden cobla» —dice Molinier—), lo que, en definitiva, justifica la denominación, pues «hom garda orde. sos assaber lo cap. e la fi. e per so ha nom capfinida»¹⁰⁵. Una vez más, nos hallamos ante un artificio que encuentra en la aplicación simétrica —determinada por las posiciones final e inicial (de verso y/o de estrofa)—, y sistemática las bases de su funcionamiento.

4.1. En la tradición peninsular, esta técnica, que se corresponde con una de las realizaciones de las *coblas capfinidas* provenzales, viene catalogada como *leixa-prén*¹⁰⁶. En efecto, aunque la *Poética* que precede al cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa no ofrezca información sobre este procedimiento, de su adscripción a la tradición del noroeste peninsular dan buena cuenta las palabras del Marqués de Santillana, cuando en su *Prohemio e Carta al condestable don Pedro* se refiere a la lírica gallego-portuguesa en los siguientes términos:

no(n) ha mucho tie(n)po qualesquier dezidores o trobadores destas partes, agora fuessen castellanos andaluses o de la Estremadura, todas sus obras

¹⁰³ Cf. M. Gatién-Arnoult, *Las Flors*, ed. cit., t. 1, pág. 280. Vid. también J. Anglade, *Las Leys*, ed. cit., vol. II, págs. 142-143.

¹⁰⁴ Molinier, Averçó y Castellnou ejemplifican la práctica con la composición *Verges sendiers verays e pons: «Verges sendiers verays e pons, / pons de salut e clara fons, / fons de purtat e viva dotz, / dotz quels peccatz denejatz totz, ...»*. Véase la canción *En est son far chansonet'ai noelha* (*BdT* 328,1), en la que Peire de Blai inicia un verso con el término que acaba el anterior, que, además, se relaciona con el siguiente a través del artificio de las llamadas *rims derivatius*. Sobre este texto, vid. el análisis de G. Tavani, «“Capfinida per bordos”: Peire de Blai e la sua “chansoneta novelha” (*BdT* 328,1)», *Crítica del texto*, II, 2, 1999, págs. 555-564.

¹⁰⁵ Cfr. M. Gatién-Arnoult, *Las Flors*, ed. cit., t. 1, pág. 280.

¹⁰⁶ Las *coblas capfinidas* «étaient universellement connues dans la Péninsule sous le nom de *leixa-pren, leixa-prende, deixa-prende*» —comenta, p. ej., P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge: les thèmes, les genres et les formes*, Genève, Slatkine, 1981, t. 2, pág. 169—. Así, algunos textos recogidos en el *Cancionero de Baena* se construyen utilizando este mecanismo que algunas rúbricas identifican como *lexaprenda*. Vid. los datos que proporcionamos en G. Pérez Barcala, «Angelo Colocci y los procedimientos», art. cit., págs. 74-76.

conponían en lengua gallega o portuguesa, e aún destes es çierto resçebimos los nombres del arte, así com(m)o *maestría mayor e menor, encadenados, lexaprén e manzobre*¹⁰⁷.

En la tradición provenzal, Guiraut Riquier se maneja hábilmente en la práctica de este mecanismo, como puede verse en las composiciones *De far chanson suy marritz* (BdT 248,23), *Kalenda de mes caut ni freg* (BdT 248,47) y *Pus sabers no-m val ni sens* (BdT 248,66). Inspirándose en la primera de estas composiciones, Pero da Ponte pudo haber compuesto la célebre cantiga de amor *Agora me part'eu mui sen meu grado* (LPGP 120,1), composición de factura compleja¹⁰⁸ en la que el juglar gallego no sólo retoma la rima del último verso de una estrofa (que carece de correlato rimático y, por tanto, es una *palavra-perduda*; el esquema es *abaCbabd*) como primera de la siguiente, sino que repite la totalidad del verso¹⁰⁹:

Agora me part'eu mui sen meu grado
de quanto ben oj'eu no mund'avya,
c'assy quer Deus e mao meu pecado,
ay eu!

De mays, se mi non val Santa Maria,
d'aver coyta muyto tenh'eu guysado;
mays rog'a Deus que mays d'oj'este dia
non vyva eu, se m'el non dá consello.

Non vyva eu se m'el hi non dá consello,
nen vyverei, nen é cousa guisada,
ca, poys non vyr meu lum'e meu espello,
ay eu!

ja per mha vida non daría nada,
mha senhor; e digo-vus en concelho
que, sse eu morr'assy d'esta vegada,
que a vo'-lo demande meu linhage!

Que a vo'-lo demande meu linhage,
senhor fremosa, ca vos me matades,
poys voss'amor en tal coita me trage,
ay eu!

¹⁰⁷ Cfr. *El Prohemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, ed. A. Gómez Moreno, Barcelona, PPU, 1990, pág. 60.

¹⁰⁸ Vid. el análisis de D. Billy, «L'arte delle connessioni», art. cit., págs. 81-82.

¹⁰⁹ Dado que este procedimiento es utilizado por Guiraut Riquier en una composición que las rúbricas catalogan como *cansó redonda* (*Pus sabers no-m val ni sens*, BdT 248,66), no sorprende que también el texto de Pero da Ponte haya sido caracterizado del mismo modo (vid. E. Gonçalves, «Des *cansos redondas*», art. cit., pág. 186, n. 9, 10). Sin embargo, la canción del narbonés presenta otras particularidades que no posee la pieza gallego-portuguesa, por lo que no parece lícito considerar de ese modo la cantiga del juglar gallego (para la bibliografía sobre la cuestión vid. § 3.1 de este estudio).

e ssol non quer Deus que mh'o vos creades,
 e non mi val hi preyto nen menage.
 E hydes-vus e min desemparades;
desempare-vus Deus, a que o eu digo!

Desempare-vus Deus, a que o eu digo
 ca mal per fic'oj'eu desemparado!
 De mays non ei parente nen amigo,
ay eu!
 que m'aconselh'! E desaconselhado
 fiqu'eu sen vos, e non ar fica migo,
 senhor, se non gram coyta e cuydado.
 Ay Deus! Valed'a hom que d'amor morre!

V. Beltrán ha observado con acierto que Pero da Ponte pudo haber conocido, en efecto, la técnica durante la estancia de Guiraut Riquier en la corte de Alfonso X en la que aquél desarrolló su actividad y en la que el narbonés estuvo entre 1271 y 1280. Según el estudioso, además de la pieza *Ihesus Cristz, Filh de Dieu viu* (BdT 248,46), fechada en 1275 en el *Liederblat* de Riquier, Pero da Ponte podría haberse inspirado en otra composición del *trobador*, la ya referida *De far chanson suy marritz* (BdT 248,23) —escrita en 1268, con anterioridad, pues, a su estancia en la corte castellana—, en la que precisamente el último verso de cada estrofa reaparece como primero de la siguiente. Beltrán concluye que «hemos de vincular a esta composición el uso por Pero da Ponte de un recurso reducido en toda la Romania al ámbito del dístico con estribillo, y el público de la corte no podía dejar de asociar ambas canciones»¹¹⁰.

Y es que, en efecto, esta técnica parece más bien propia de las composiciones de corte popularizante, como revelan dos cantigas de amigo de los caballeros Fernan Rodriguez de Calheiros y Nuno Fernandez, *Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo* (LPGP 47,23) y *Dizede-m'ora, filha, por santa Maria* (LPGP 106,8)¹¹¹, organizadas en dísticos monorrimos seguidos de un refrán¹¹² de dos versos en la primera y uno en la segunda. Sin embargo, ambas cantigas presentan diferencias en la realización del artificio, pues, si Nuno Fernandez lo aplica de forma continua a lo largo de las 3 estrofas de su cantiga, Fernan Rodriguez de Calheiros interrumpe el procedimiento en el paso de la tercera a la cuarta estrofa, estableciendo de este modo dos bloques de tres coblas en los

¹¹⁰ Cfr. V. Beltrán, «Los trovadores en la corte de Castilla y León (II)», art. cit., págs. 496-497.

¹¹¹ Vid. *ibíd.*, pág. 493.

¹¹² Sobre la vinculación de esta disposición estrófica a la poesía de carácter popular(izante), vid., p. ej., V. Beltrán, *Poesía española*. 2., ed. cit., págs. 17-19; y M. Brea, «Elementos popularizantes», art. cit., págs. 455-456.

que, en correspondencia con un cambio rimático *-igo / -ia* (que determina que las *coblas* sean *ternas*), viene aplicado el procedimiento¹¹³:

Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo;
 macar m'el viu, sol non quis falar migo,
 e mia sobervia mi-o tolheu,
 que fiz o que m'el defendeu.

Fiei-m'eu tant'en qual ben m'el queria
 que non meti mentes no que fazia,
 e mia sobervia mi-o tolheu,
 que fiz o que m'el defendeu.

Macar m'el viu, sol non quis falar migo
 e eu mi-o fiz, que non prix seu castigo,
 e mia sobervia mi-o tolheu,
 que fiz o que m'el defendeu.

Que non meti mentes no que fazia,
 e fiz pesar a quen mi-o non faria,
 e mia sobervia mi-o tolheu,
 que fiz o que m'el defendeu.

E eu mi-o fiz que non prix seu castigo
 mais que mi val ora, quando o digo?
 e mia sobervia mi-o tolheu,
 que fiz o que m'el defendeu.

E fiz pesar a quen mi-o non faria,
 e tornou-s'en sobre mi a folia,
 e mia sobervia mi-o tolheu,
 que fiz o que m'el defendeu.

Como se observa, la utilización de esta técnica es de uso limitado en la lírica profana gallego-portuguesa: dejando de lado la cantiga de Pero da Ponte (que evidencia una cuidada elaboración —como prueba, entre otras cosas, la utilización de un esquema estrófico sin parangón en la lírica románica— y en la que podríamos hallarnos ante el aprovechamiento culto de un procedimiento propio de la poesía popular), las otras dos muestras del artificio poseen, como se ha señalado, un carácter popular¹¹⁴. En cualquier caso, parece que, con los datos biográficos conocidos para los autores en cuestión, la técnica podría limitarse a mediados del siglo XIII y a la corte castellana (particularmente al círculo del Rey Sabio)¹¹⁵, aunque la producción del portugués Fernan Rodriguez de

¹¹³ Vid. el análisis de D. Billy, «L'arte delle connessioni», art. cit., pág. 108, n. 195.

¹¹⁴ En palabras de P. Le Gentil (*La poésie*, op. cit., t. 2, pág. 169), el procedimiento es «d'allure populaire». Sobre la relación con la lírica popular explica V. Beltrán («Los trovadores en la corte de Castilla y León (II)», art. cit., pág. 495) que en el *leixa-prén* «hemos de ver una intensificación de la tendencia a la redundancia textual, innata a la poesía popular y tan magistralmente desarrollada por los trovadores gallego-portugueses a través de este recurso, del paralelismo y de las coblas capdenals».

¹¹⁵ El empleo del procedimiento en este entorno viene apoyado por la presencia del mismo en la cantiga de Santa María *Quen bõa dona querra* (cfr. E. Fidalgo, *As cantigas de Loor*, ed. cit., n.º 160). Ya señaló D. Billy («L'arte delle connessioni», art. cit., pág. 108, n. 195) las analogías entre esta pieza y los textos profanos en que la técnica se aplica de forma continua, pues el esquema *aaB* y la utilización del procedimiento la acercan a la cantiga de Nuno Fernandez arriba mencionada. Vid. igualmente el comentario que acompaña al texto en E. Fidalgo, *As cantigas de Loor*, ed. cit., págs. 198-201. Repárese, no obstante, en que en la edición del texto mariano se entiende esta práctica como próxima al *leixa-prén*, pero no como una modalidad del mismo, ya que «en realidade, aínda que hai repetición de versos dunha estrofa a outra, o recurso prodúcese entre estrofas sucesivas, sen ningunha intercalación intermedia, polo que, para ser estritos, teríamos que falar de *repetición literal*» (cfr. E. Fidalgo, *As cantigas de Loor*, ed. cit.,

Calheiros permitiría adelantar a la primera mitad del siglo su empleo, situándolo en el entorno de la corte señorial de los Sousas.

4.2. Junto a esa modalidad de *leixa-prén* escasamente practicada que se acaba de referir, los poetas gallego-portugueses prefirieron otra¹¹⁶ que consiste en retomar el último verso de una estrofa como primero de la siguiente, pero dejando una estrofa intermedia que vuelve a ser objeto del mismo proceso de encadenamiento que se aplica así de forma continua en el texto¹¹⁷. Un total de 45 piezas (según el cómputo ofrecido por la base de datos *MedDB*) utilizan esta modalidad del artificio, que se combina con el paralelismo y que, según M. Tyssens, se relaciona con diversas prácticas ensayadas en canciones de danza francesas desde inicios del siglo XIII, en cuya difusión en la Península pudo haber desempeñado un papel determinante la estancia en Francia de Afonso III, el «Boloñés», rey de Portugal desde 1248¹¹⁸. Las cantigas que se construyen con este tipo de *leixa-prén* se organizan (al igual que sucedía, excepción hecha del texto de Pero da Ponte, con la variedad anterior) en dísticos monorrimos con refrán¹¹⁹, a veces intercalar, se organizan rimáticamente en *coblas alternativas*¹²⁰, y se adscriben, excepción hecha de la cantiga de amor *Dizen pela terra, senhor, ca vos amei* (*LPGP* 15,1), de Airas Paez, a la tipología genérica de las cantigas de amigo. Todos estos elementos (unidos a la presencia en buena parte de las piezas de símbolos tomados de la naturaleza) configuran, como

pág. 199). ¿Es que acaso en la otra modalidad de *leixa-prén* más conocida y de la que nos ocuparemos en breve (cfr. § 4.2) no hay repetición literal? Estamos, de nuevo, en el punto de partida de nuestro trabajo sobre la pertinencia de adscribir las *repeticiones literales* a fenómenos concretos.

¹¹⁶ Sobre las dos modalidades del *leixa-prén* gallego-portugués, una con paralelismo y otra sin él, vid. Beltrán, «Los trovadores en la corte de Castilla y León (II)», art. cit.; Íd., «Leixapren», en *Dicionário*, op. cit., págs. 386-387; Íd., *A cantiga de amor*, op. cit., págs. 212-213; M. Brea - P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, op. cit., págs. 190-192, y pág. 190, n. 32; E. Gonçalves, «Des cansos redondas», art. cit., pág. 195, n. 46; etc.

¹¹⁷ Las repeticiones que genera este mecanismo hacen que se verifique «a progressão do pensamento (...) sempre no segundo verso das estrofes ímpares, culminando na penúltima estrofe» (cfr. E. Gonçalves - M. A. Ramos, *A Lírica Galego-Portuguesa*, op. cit., pág. 70).

¹¹⁸ Vid. M. Tyssens, «Cantigas d'amigo et chansons de femme», en *O Cantar dos Trobadores*, op. cit., págs. 329-347.

¹¹⁹ Sobre el parentesco de este tipo de estructura (*aaB*) y otras análogas —emparentadas con la *retrouenge* francesa— con otras de refrán intercalar (como *aBaB* y afines), vid. las apreciaciones de V. Beltrán, «Rondel y *refram* intercalar», art. cit., págs. 87-88.

¹²⁰ Para la relación del uso del *leixa-prén* y las *coblas alternativas* (esto es, aquellas que utilizan un rimario para las estrofas impares y otro, distinto, para las pares), véase D. Billy, «L'arte delle connessioni», art. cit., págs. 49-50. «Nestas cantigas prodúcese unha dobre correspondencia métrico-rítmica, xa que as estrofas, ademais de estar emparelladas dúas a dúas de maneira consecutiva pola propia correspondencia paralelística, estano tamén de forma alterna, pois o leixapren orixina que as cobras impares veñan ligadas entre si pola presenza dunha única asonancia e as pares por outra» (cfr. M. Brea - P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, op. cit., pág. 191).

es bien conocido, los más claros ejemplos de poesía de corte popularizante de la escuela gallego-portuguesa¹²¹.

Las leyes del *leixa-prén* y los fenómenos a él ligados pueden ayudar en el establecimiento del texto de algunas piezas, para las que es posible considerar alguna alteración en la transmisión manuscrita. En algunos casos cabe suponer que las estrofas fueron copiadas en los cancioneros en un orden que presumiblemente no era el del texto original, como sucede con la cantiga *Que coita tamanha ei a sofrer* (LPGP 106,18), de Nuno Fernandez, en la que un correcto funcionamiento del *leixa-prén* hace necesario invertir el orden en que aparecen las estrofas III y IV en los manuscritos que la conservan (B 644, V 245)¹²². En otros ejemplos, las irregularidades en el proceso de transmisión podrían deberse a la pérdida de alguna cobla, como sucede con las cantigas *Mha madre velida* (LPGP 25,44), de Don Denis, y *San Clemenço do Mar* (LPGP 110,4), de Nuno Treez, para las que, como sugiere nuevamente J. J. Nunes¹²³, los mecanismos que estudiamos hacen necesaria la integración de una estrofa, la IV en la cantiga dionisiaca, la III en la de Nuno Treez¹²⁴.

El único ejemplo en el que el encadenamiento no se desarrolla a partir de las leyes enunciadas (esto es, entre las estrofas I-III-V por un lado y II-IV-VI por otro) es la cantiga *Estava-m'en San Clemenço, u fôra fazer oraçon* (LPGP 110,2), de Nuno Treez, en la que el sistema del *leixa-prén* ve modificado su funcionamiento como resultado de la alteración del mecanismo de las *coblas alternativas* que no se realiza cada dos estrofas, sino cada tres, de tal manera que el último verso de la I estr. no reaparece como primero de la III, sino de la IV, y así sucesivamente¹²⁵.

¹²¹ Vid. los datos proporcionados por V. Beltrán, *Poesía española*. 2, ed. cit., págs. 17-19; y M. Brea, «Elementos popularizantes», art. cit.

¹²² Así se sugiere en J. J. Nunes, *Cantigas d'Amigo*, ed. cit., vol. II, n.º LXXVIII. Para otros casos semejantes, vid. los datos proporcionados en las notas 125, 127 y 128 de este estudio.

¹²³ Cfr. J. J. Nunes, *Cantigas d'Amigo*, ed. cit., vol. II, n.º LXIII, CCCXXVIII.

¹²⁴ Parece, en cambio, discutible la necesidad de reconstruir, como propone J. J. Nunes (*Cantigas d'Amigo*, ed. cit., vol. II, n.º LXXIX), una última estrofa en la cantiga *Vi eu, mia madr', andar* (LPGP 106,22), de Nuno Fernandez, pues la que aparece como última en los códices (B 645, V 246), la VII, presenta ya un rimario que rompe la organización en *coblas alternativas* sobre la que se disponen las restantes estrofas y, consecuentemente, la técnica del *leixa-prén*, que no se extiende a esa última cobla como consecuencia del cambio que afecta a las rimas del texto. En efecto, en la cantiga, que posee el esquema *aab*, el timbre que corresponde al rimema *a* es *-ar* en las estrofas impares, pero en la VII Nuno Fernandez interrumpe la continuidad de ese timbre al sustituirlo por *-i*. Es decir, en la estrofa VII el trovador lleva a cabo una ruptura de la tipología rimática de las *coblas alternativas* a la que se adscriben las seis estrofas precedentes y del proceso del *leixa-prén* que lleva asociado. Por esta razón no parece necesaria la integración de una cobla VIII en la cantiga, ya que el abandono del *leixa-prén* en el final de una composición como consecuencia de una alteración del sistema de rimas puede documentarse en otras piezas como *Eu sey la dona velida* o *Digades, filha, mia filha velida* (para éstas vid. *infra* y n. 129).

¹²⁵ Téngase en cuenta que también este texto es probablemente objeto de una deficiente transmisión manuscrita, pues en los dos códices que la conservan (B 1203, V 808) la que aparece

I

Estava-m'en San Clemenço, u fôra fazer oraçon,
e disse-mi o mandadeiro que mi prougue de coraçõ:
«agora verrá 'qui voss'amigo».

II

Estava-m'en San Clemenço, u fôra candeas queimar,
e disse-mi o mandadeiro: «fremosa de bon semelhar,
agora verrá 'qui voss'amigo».

III

Estava-m'en San Clemenço, u fôra oraçon fazer,
 E DISSE-MI O MANDADEIRO: «FREMOSA DE BON PARECER,
agora verrá 'qui voss'amigo».

IV

E disse-mi o mandadeiro que mi prougue de coraçõ,
 por que viu que mi prazia ar disse-m'outra vez entõ:
«agora verrá 'qui voss'amigo».

V

E disse-mi o mandadeiro: «fremosa de bon semelhar»;
 porque viu que mi prazia, ar começou-m[e] a falar:
«agora verrá 'qui voss'amigo».

VI

E DISSE-MI O MANDADEIRO: «FREMOSA DE BON PARECER»;
 por que viu que mi prazia, ar começou-me a dizer
«agora verrá 'qui vos'amigo».

Existen algunos ejemplos (los menos) en los que el *leixa-prén* o no se realiza en todas las estrofas o no lo hace de forma continua. La última de estas posibilidades se registra en la conocida cantiga de Don Denis *Ai flores, ai flores do verde pino* (LPGP 25,2); si bien el mecanismo organiza la totalidad de la composición, se interrumpe en el paso de la IV a la V estrofa (en la que no se retoma como primer verso el segundo de la III)¹²⁶:

como última estrofa debe ser editada como cuarta, pues, como explica J. M. Montero Santalla (*As Rimas da poesía*, op. cit., vol. III, pág. 1502), «a ordem das rimas exige que seja efectivamente quarta para que dessarte resultem simétricas as rimas das três estrofes primeiras (*om, ar, êr*) com as das três últimas». Así había ordenado las coblas de la cantiga J. J. Nunes (*Cantigas d'Amigo*, ed. cit., vol. II, n.º CCCXXX), que sigue LPGP, aunque en ésta (frente a lo que había hecho Nunes) las estrofas se disponen en versos largos. Vid. también Montero Santalla, *As Rimas da poesía*, op. cit., vol. III, pág. 1453.

¹²⁶ En la cantiga, el rey portugués muestra la aclimatación de los dos registros compositivos, pues, si por un lado el empleo del mecanismo estudiado (junto a otros aspectos, como la utilización del esquema *aab* o del paralelismo) podría vincularla al registro popularizante, por otro

I
 Ai flores, ai flores do verde pino,
 se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?

II
 Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado!
Ai, Deus e u é?

III
 Se sabedes novas do meu amigo,
 aquel que mentiu do que pos commigo?
Ai Deus, e u é?

IV
Se sabedes novas do meu amado,
 aquel que mentiu do que mh a jurado,
Ai Deus, e u é?

V
 Vós preguntades polo voss'amigo?
 E eu bem vos digo que é san'e vivo.
Ai Deus, e u é?

VI
 Vós preguntades polo voss'amado?
E eu bem vos digo que é viv'e sano.
Ai Deus, e u é?

VII
 E eu bem vos digo que é san'e vivo,
 e será vosc'ant'o prazo saido.
Ai Deus, e u é?

VIII
E eu bem vos digo que é viv'e sano,
 e será vosc'ant'o prazo passado.
Ai Deus, e u é?

Por otro lado, en algunas cantigas el proceso de encadenamiento no se lleva a cabo en la totalidad de sus estrofas. Es lo que sucede en las composiciones de JSrzCoe, *Fui eu, madre, lavar meus cabelos* (LPGP 79,25) o PaeCal, *Foi-s[e] o meu perjurado* (LPGP 112,1) —que, con el esquema *aaB*, no extienden el procedimiento a la última de sus cuatro coblas—; NuFdzTor, *Vi eu, mia madr', andar* (LPGP 106,22) —que, formada por un número impar de estrofas (7), también con el esquema *aaB*, deja suelta la última—; PEaSol, *Eu velida non dormia* (LPGP 117,4) —en la que la técnica se realiza en las cuatro primeras estrofas (esquema rimático *aBaB*), dejando las cuatro restantes sin él—; y PMeñ, *Enas verdes ervas* —donde, al contrario que en el texto anterior, el procedimiento se presenta en las cuatro últimas estrofas, pero no en las cuatro primeras, que tampoco se relacionan rimáticamente por medio de la *alternantia*, único principio al que, como se ha visto, se asocia el uso del *leixapré*n analizado¹²⁷—. Ha de mencionarse también la cantiga de Pedr'Eanes So-

lado, como ha estudiado A. Roncaglia («Ay flores, ay flores do verde pino», *Boletim de Filologia*, XXIX, 1984 (= *Homenagem ao Professor Rodrigues Lapa*), págs. 1-9), la composición se inspira en la clásica *cansó* de Jaufré Rudel *Lancan li jorn son lonc en mai* (BdT 262,2), concretamente en la versión del texto transmitida por el *Chansonnier d'Urfé*, que ofrece para el v. 6 la lectura *flores dels bes pis*, frente a los restantes manuscritos que recogen el texto (donde aparece la variante *flores d'albespis*).

¹²⁷ También este texto presenta irregularidades en la ordenación estrófica en los apógrafos italianos que lo conservan: las coblas III y IV intercambian sus posiciones en *B* (1189), y en *V* (749) esas estrofas aparecen como las últimas, aunque un signo +, colocado a la izquierda de esas coblas y también después de la segunda, está indicando su verdadera ubicación. Véanse los comentarios que sobre la disposición estrófica se ofrece en *O Cancioneiro de Pero Meogo*, ed. X. L. Méndez Ferrín, Vigo, Galaxia, 1966, n.º vi.

laz *Eu sey la dona velida* (LPGP 117,3), para la que es posible que en el único ms. que la transmitió, el *Cancioneiro da Ajuda* (donde se conserva bajo el número 281) se produjese alguna alteración en el proceso de copia. Es probable, en efecto, que las que aparecen como estrofas V y VI en el código lisboeta deban invertir su posición con las que están como III y IV¹²⁸, pues sólo de este modo se mantendría en las cuatro primeras coblas el funcionamiento del *leixa-prén*, que, sin embargo, no se realiza en las dos últimas, que, además, dejan de estar vinculadas rimáticamente con las anteriores a través de las *coblas alternativas* y se organizan en *coblas singulares*¹²⁹.

5. CONCLUSIONES

En la lírica gallego-portuguesa abundan los ejemplos en los que un verso se repite a lo largo de la composición de manera simétrica y sistemática. Entre estas iteraciones, el refrán ocupa un lugar destacado, hasta el extremo de generar la modalidad compositiva con mayor número de registros en el corpus. Pero al *refram* (del que no nos hemos ocupado en este trabajo por estar su tipología bien establecida, salvo en casos de los que se ha procurado dar cuenta), hay que sumar otras repeticiones de versos que habrían de contribuir al *ornatus* retórico de los textos, pero también a asegurar la *memoria* de los mismos (pues no se olvide que estamos ante una poesía que tenía en la oralidad su principal modo de ejecución). Como se ha visto, tales prácticas iterativas constituyen realizaciones particulares de determinados procedimientos que fueron objeto de análisis por parte de los tratadistas de la lírica de expresión occitana y que podían venir generados por las iteraciones no sólo de versos sino de unidades de menor extensión. Tildar estas prácticas iterativas de repeticiones de versos sin más no deja percibir la riqueza de los mecanismos que subyacen, por lo que sólo un análisis atento de las mismas ayuda a una correcta aproximación a las múltiples variedades del fenómeno.

¹²⁸ Los editores oscilan entre la fidelidad a la disposición estrófica del manuscrito y la alteración de la misma: la última es la propuesta editorial adoptada por C. Michäelis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, ed. cit., vol. I, n.º 281) y sugerida por Tavani (*Repertorio Metrico*, op. cit., pág. 76); la primera es la presente en LPGP, donde se sigue el texto editado por E. Reali («Il Canzoniere di Pedro Eanes Solaz», ed. cit., n.º 1), para quien «a causa dell'uguaglianza di rima che unisce la I alla V strofa e la II alla VI, la Michäelis supponeva che, nella disposizione originaria, la V e la VI strofa dovessero occupare il terzo ed il quarto posto; noi non ci sentiamo di sottoscrivere la sua tesi, frutto di un criterio di uniformità piuttosto meccanicistico. La ripresa della rima delle prime strofe alla fine della composizione ci sembra infatti un felice ritrovato stilistico, atto ad esprimere il desolato circolo chiuso in cui si dibatte la protagonista della "cantiga"» (cfr. *ibíd.*, págs. 171-172).

¹²⁹ Esta circunstancia (la combinación de dos principios rimáticos diferentes, el de las *coblas alternativas* en un grupo de estrofas, y la de las *coblas singulares* en otra) puede verse también en PMeö, *Digades, filha, mia filha velida* (LPGP 134,2).

Algunas de estas técnicas iterativas simétricas y sistemáticas de versos pueden adscribirse en el noroeste peninsular a la práctica de mecanismos propios de esta tradición lírica (piénsese en lo que sucede con las *coblas retronchadas* y el *refram*, con las *coblas recordativas* y el *dobre*, o con las *coblas capfinidas* y el *leixa-prén*), pero, al mismo tiempo, se solapan en buena parte de los casos con el paralelismo, lo que en última instancia las pone en relación con la poesía de corte popularizante y lleva a cuestionarse si los procesos paralelísticos pueden encontrar su origen en algunas de esas prácticas o si, por el contrario, éstas son consecuencia de aquél. Lo que parece claro es que estas repeticiones simétricas de versos, aun estando presentes en piezas de tipo popularizante, también podían adscribirse a la poesía culta. En efecto, que los tratadistas de la lírica provenzal, en su empeño por codificar una lírica aristocrática, se refieran a ellas deja ver que se trataba quizás de artificios de los que por su pericia (simetría y sistematicidad) se podía aprovechar la estética de la poesía culta con el fin de reforzar la unidad temática y formal de los textos poéticos. A esos recursos les sucedería, en definitiva, lo mismo que al *refram* que, considerado propio de la poesía adscrita al registro popularizante, es utilizado también en la lírica del occidente peninsular en composiciones de carácter aúlico como son las cantigas de amor. Como explica P. Lorenzo Gradín a propósito del empleo del estribillo en el *Cancioneiro da Ajuda* (donde esta modalidad compositiva llega a alcanzar proporciones idénticas a las de la *mestria*):

Se as *cantigas de refran* foron incluídas neste manuscrito [el *Cancioneiro da Ajuda*] é porque non eran consideradas de menor valía estética, senón porque constituían unha variante métrico-rítmica da lírica trobadoresca. (...) A estrutura con refrán, (...), gozou dun cultivo superior na lírica medieval da Península Ibérica, que foi a única que adaptou cun alto índice de frecuencia a esta tipoloxía formal os contidos «aristocráticos» creados polos *trobadores occitanos*¹³⁰.

y que hizo del procedimiento una de sus «señas de identidad» que permitió explorar otras vías «estéticas».

¹³⁰ Cfr. P. Lorenzo Gradín, «Unidade e diversidade poéticas. As cantigas de refrán do *Cancioneiro da Ajuda*», en *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)*, coord. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, págs. 225-242 [págs. 227 y 228].

