

Achegas para a delimitación da *palavra-rima* e outros procedementos repetitivos: revisión dalgúns conceptos¹

Gerardo Pérez Barcala
Universidade de Santiago de Compostela

I. No capítulo IV da *Arte de Trovar* que precede ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (Cód. 10991) —identificado como *B* no conxunto da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa— explica o anónimo autor que os *trobadores* deben “poer rimadas e iguadas” as estrofas das cantigas, porque —continúa— “d’outra guisa non poderiam caber no som que bem fosse” (cf. Tavani 1999: 46). Non se poderían resumir mellor e con menos palabras as claves da composición das *cantigas* ou *cantares*. E é que manexarse con destreza nas artes de *rimar* e *iguar* os textos aseguraba a boa reputación do autor nos círculos cortesáns e axudaba a conseguir o seu recoñecemento literario. Abunda, en efecto, o corpus galego-portugués en textos nos que algúns trobadores fan doutros compañeiros de escola (xograres principalmente) o obxecto de duras críticas por non dominar as artes do *trobar*². Lourenço foi, sen dúbida, o personaxe máis denostado, non só pola pouca destreza para exercer as actividades que lle correspondían á súa condición de xograr, senón tamén, e sobre todo, pola súa participación na produción poética, cando, en realidade, “de trobar nulha rem non sabedes, / nen rrimades nen ssabedes iguar”, como lle recrimina Pero Garcia (Burgalês) no debate poético que con el mantén, *Quero que julguedes, Pero Garcia* (LPGP 88,13, vv. 4-5 II)³.

Como se desprende da pasaxe citada, *trobar* implicaba dominar as técnicas de *iguar* e *rimar* os textos⁴. *Iguar* un poema significaba compoñelo “bem metrificado, com medida igual de sílabas métricas” (cf. Lapa 1970², *Vocabulário*: 51, s.v. *igual*), pois, como é sabido, os trobadores cultivaron unha versificación baseada, fronte á latina, no cómputo silábico. E *rimar* implicaba,

¹ Este texto é un resumo do traballo que, co título “Rima e retórica galego-portuguesas”, presentamos nas *Journées d’études métriques* celebradas en Budapest entre o 30 de marzo e o 1 de abril de 2006. A análise foi resultado de investigacións realizadas no proxecto *O Cancioneiro de Xograres Galegos* (PGIDIT03SIN20401PR), dirixido pola Pfra. Mercedes Brea e subvencionado pola Dirección Xeral de I+D da Xunta de Galicia.

² Sobre estas composicións, que dan lugar a un tipo particualr de escarnio literario, vid. Lorenzo Gradín (1995) e Lanciani – Tavani (1995: 118-135), entre outros.

³ LPGP é a abreviatura coa que se fai referencia á obra de Brea (1999), da que se toman os textos examinados neste traballo.

⁴ Para as referencias que os propios textos ofrecen sobre estes e outros aspectos da técnica compositiva, vid. Juárez Blanquer (1993).

sempre en palabras de Lapa (*Ibid.*: 91, s.v.), “acautelar a rima exacta”, ser rigurosos na utilización da rima, que, como é tamén ben coñecido, constitúe outra innovación importante da lírica trobadoresca, aínda que os seus precedentes poidan rastrearse na poesía latina medieval⁵.

A pesar de que a fragmentaria *Poética* que precede ao *Colocci-Brancuti* non ofrezca demasiada información sobre o funcionamento da rima nos textos, o certo é que a tratadística provenzal amosa unha maior riqueza de datos que deixa ver a importancia da rima na construción dos poemas e as pautas polas que se rexía a súa utilización. Definida polo anónimo autor do tratado de Ripoll como a “semblança d’u mot ab altra en la fi, cant a les letres e al accent” (Marshall, 1972: 104, ls. 89-90), a rima ofrece nas poéticas provenzais unha variada tipoloxía que atende tanto á natureza dos sonidos implicados como á súa ordenación nas estrofas⁶. Este último aspecto revelábase de grande importancia na construción do texto: seleccionadas as cadeas fónicas que daban lugar á rima, compría organizalas a partir do principio chamado *maniera* polo autor das *Regles*⁷, de xeito que, por un lado, o trobador establecía o esquema sobre o que se habían de construír as estrofas e, por outro, víase na obriga de decidir se o rimario se mantiña en todas as *coblas* ou se modificaba en todas ou algunhas, xa que a rima determinaba tamén a adscripción dos textos a unha tipoloxía estrófica concreta⁸. A importancia da rima no deseño do texto era tal que, por un lado, a elección das rimas e dos rimantes (termos situados en posición de rima) podería representar o inicio da elaboración do poema⁹ e, por outro lado, a rima pode asegurar o correcto establecemento da estrutura de non poucas cantigas que nos manuscritos non sempre fan

⁵ Vid., p. ex., a información que proporciona Montero Santalla (2000, I: 216-219).

⁶ Para a variedade de rimas en función do primeiro aspecto, vid. a clasificación ofrecida por Guilhem Molinier nas *Leys d’Amors* (cf. Gatien-Arnoult, 1977, I: 152-164). Para a tipoloxía que se pode establecer utilizando o criterio da ordenación dos timbres, vid. *Ibid.*, I: 164-184.

⁷ “Maniera es d’aytantes rimes co faras la primera cobla faces les altres, e que les rimes de les cobles sien semblantz en llur loch e pars en sillabes, en axi que la primeyra rima de la primeyra cobla sia semblan a la primeyra rima de la segona cobla, e atressi a la primeyra de totes les altres cobles; e la segona rima de la primera cobla a la segona rima de les altres cobles. E en axi deus apparellar totes les altres rimes” (cf. Marshall, 1972: 57, ls. 38-44).

⁸ “Empero be potz far la primeyra cobla d’unes rimes e cascuna de les cobles d’altres rimes; o potz fer les primeyras duas coblas d’unas rimas e dues altres coblas d’altres rimes, e les altres cobles d’altres rimes. E aço es manera, que axi com començaras o perseguesques; pero tota hora devem esser les cobles d’un nombre e en rimes e en sillabes” (cf. Marshall, 1972: 57, ls. 44-49).

⁹ Vid. os datos achegados por Finazzi-Agrò (1993), Antonelli (1999) ou Montero Santalla (2000, I: 3-5).

coincidir cada liña de escritura cun verso, segundo a que parece ser a mecánica da copia das cantigas nos cancioneiros¹⁰.

Este traballo non pretende analizar as múltiples cuestións relacionadas co funcionamento da rima nas cantigas galego-portuguesas¹¹. O presente artigo procura destacar a función estruturante dos rimantes, xa que as repeticións léxicas que se producen na posición final do verso contribuían, como a mesma rima, a organizar a estrutura do texto poético¹². En efecto, ao ser a rima un procedemento fónico que ten a súa base na repetición —pois, como moi ben refire Guilhem Molinier, “en .i. rim cove que sian duy bordo . quar us bordos no fay rim per si meteysh” (cf. Gatien-Arnoult, 1977, I: 142)¹³—, non é de estrañar que, aproveitando a iteración fónica orixinada pola rima, a posición final do verso se convertese nun lugar privilexiado polos poetas medievais para introducir aí algunhas figuras repetitivas que concorrian tamén no deseño da *architecture* dos textos poéticos. Estas iteracións de rimantes non só contribuían a resaltar elementos claves na liña argumentativa, senón que reforzaban as estruturas estróficas seleccionadas polo trobador (destacando o rimema¹⁴ do esquema ao que a repetición léxica se asociaba) e axudaban, así, a dar tamén unidade formal ao conxunto.

¹⁰ A esta práctica responde, en efecto, a copia da maior parte das composicións en *B* e *V* (o *Cancioneiro da Vaticana*, Vat. Lat. 4803), pero os amanuenses non sempre adoptaban criterios uniformes, pois podían escribir as cantigas “em linhas compridas”, “em hemistiquios” ou “em versos completos” (cf. Tavani, 1988: 321). As diferenzas na copia poderían ter que ver coa reprodución dos textos a partir dun antecedente no que podía haber ou non puntos que delimitaban versos ou hemistiquios, como sucede no *Cancioneiro da Ajuda*, no *Pergamiño Vindel*, ou mesmo nos códices das *Cantigas de Santa Maria*, dos que xa se ten ocupado Montoya Martínez (1998a, 1998b).

¹¹ Sobre as particularidades da rima nos textos galego-portugueses (entre estas, o asunto da rima de vogais abertas e pechadas, a de vogais orais e nasais, o limitado uso da asonancia, os esquemas utilizados ou os tipos estróficos cultivados polos trobadores), vid. Montero Santalla (2000) e Billy (2003), sen esquecer o imprescindible *Repertorio Metrico* do mestre G. Tavani (1967).

¹² “La disposizione delle rime è uno degli elementi di maggiore rilievo nella costruzione di strutture strofiche” afirma, p. ex., Beltrami (1994²: 53).

¹³ Os únicos casos en que se excusaba a técnica da rima debían vir propiciados non por defectos na composición do texto, senón por todo o contrario, por facer gala dun gran virtuosismo formal, que é o que vai dar lugar ao procedemento coñecido como *palavra-perduda* na poética galego-portuguesa: segundo se define na *Arte de Trovar* (IV, II) (cf. Tavani, 1999: 47), a técnica consiste en introducir na mesma altura estrutural de todas as cobras dunha cantiga un ou máis versos que quedan illados rímicamente en cada estrofa e que poden ou non rimar interestroficamente. Para a caracterización do procedemento a partir das indicacións da poética peninsular, vid., sobre todo, Rodríguez Castaño (1999). Cf., en cambio, a inexacta definición de Montero Santalla, ao describir a *palavra-perduda* como “verso carente de rima intraestrófica mas com rima interestrofica” (cf. Montero Santalla, 2000, III: 1454; vid. *Ibid.*, I: 224-225). Sobre a relación do mecanismo coas *rimas dissolutas* e as *rimas estramps* da lírica provenzal, vid. Billy (2003: 15-17, 19, 21-22).

¹⁴ Con Montero Santalla (2000, I: 215), entendemos por rimema a “unidade rimática abstracta, isto é, o que se simboliza mediante uma letra nas fórmulas rimáticas” e que corresponde “na realidade lingüística e literária a diversas rimas concretas”.

Sen analizar a totalidade do *corpus* profano galego-portugués, o obxectivo deste traballo é ofrecer datos que contribúan a definir e caracterizar determinados mecanismos iterativos ligados ao manexo da rima co fin último de establecer as posibilidades de presentación da técnica coñecida como *palavra-rima* e mostrar, en fin, os trazos que a distinguen doutros procedementos cos que en ocasións se confunde. A partir da análise realizada en *LPGP* para os procesos repetitivos que se producen nalgúñas cantigas, achegaranse argumentos que, sen pretender cuestionar tan valioso traballo, contribúan a determinar se é correcta a aproximación que nel se leva a cabo para o procedemento en cuestión; deste xeito verémonos na obriga de discutir se os que en *LPGP* se catalogan como exemplos de *palavra-rima* non poden ser en determinadas circunstancias manifestacións doutras técnicas e se as que asignan a prácticas repetitivas diferentes non poden ser máis ben mostradas daquela.

II. Aínda que os tratadistas da lírica trobadoresca condenaban as iteracións dun rimante “si donchs aquell motz no havia divers entendimentz” — como explica Jofré de Foixá (cf. Marshall, 1972: 62)¹⁵—, non son poucos os exemplos en que, aínda sen ter “divers entendimentz”, un termo se repite nun texto facendo gala dunha gran pericia técnica. Así, Guilhem Molinier contempla unha destas posibilidades iterativas baixo a denominación de *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 may. segon ques volra aquel que dictara. oz en la fi de cascuna cobla. hom retorna una meteyssha dictio. o can en cascuna cobla hom retorna un meteysh bordo. o dos. pero de dos no es gayre acostumat et aquest compas pot hom tener. ysshamens quis vol de doas en doas coblas. o de may (cf. Gatién-Arnoult, 1977, I: 286).

O procedemento presenta unha serie de manifestacións que, como é fácil advertir, están na base da caracterización de tres técnicas utilizadas polos trobadores galego-portugueses. Así, a última das posibilidades presentadas, a de repetir *en cascuna cobla* (isto é, en todas as que forman o texto) *un meteysh bordo. o dos*, permite relacionar esta realización das *coblas*

¹⁵ Este tipo de repeticións son as que se detallan nas *Leys d'Amors* como *rimas equivoccz*. A técnica así chamada resulta de emprañar no vértice dos versos *mots equivoccz*, é dicir, que teñen “diverses significatz” (cf. Gatién-Arnoult, 1977, I: 54). Para a caracterización das *rimas equivoccz* nas *Leys*, vid. Gatién-Arnoult (1977, I: 188-196).

retronchadas co *refram*¹⁶. Por outro lado, a posibilidade de repetir unha *meteyssha dictio* “en la fi de cascun bordo. o de dos e dos. o de tres en tres. o de mays” leva a establecer relacións entre esa técnica e a práctica coñecida na tradición do occidente peninsular como *dobre*. E, por último, a introdución dunha *meteyssha dictio* “en la fi de cascuna cobla” conecta aquela técnica coa *palavra-rima*, aínda que este procedemento non vise limitadas as súas realizacións ao derradeiro verso das estrofas. Non obstante, e probablemente pola súa orixe afín, a delimitación da *palavra-rima* con respecto aos outros recursos cos que se emparenta, o *refram* e o *dobre*, non sempre é tan nítida, como tampouco o é con respecto a outras iteracións léxicas que se inscriben no ámbito de realizacións do chamado *mot-tornat*. Así se aprecia no *Repertorio Metrico* de Tavani, que identifica como *parola-rima* “non solo la parola ripetuta alla rima nello stesso verso di tutte le strofe, ma anche quella ripetuta, sempre in rima, in luoghi diversi della stessa strofa” —advertindo que “in genere tale caratteristica è presente negli stessi versi di tutte le strofe, ma la parola ripetuta varia da strofa a strofa”—, e mesmo “le parole ripetute in rima in luoghi diversi di strofe successive” (cf. Tavani, 1967: 28). Como xa puso de manifesto A. Ferrari no estudo que mellor contribúe a caracterizar a *palavra-rima* (cf. Ferrari, 1993: 122), a primeira destas prácticas é, en realidade, un *dobre* e á segunda pertencen moitos exemplos de *mot-tornat* (aínda que, como se verá, nalgún caso poida tratarse dunha *palavra-rima* non facilmente recoñecible e por iso identificada como *mot-tornat*). E se os límites entre estas tres técnicas (*palavra-rima*, *dobre* e *mot-tornat*) non sempre son fáciles de establecer, tamén se presenta problemática a fronteira entre a *palavra-rima* e o *refram*, particularmente cando no verso que precede ao retrouso, e como resultado do paralelismo, se produce unha repetición que non só afecta ao rimante senón á totalidade do verso en varias estrofas do texto¹⁷.

Como quedou claramente de manifesto co traballo de A. Ferrari (1993), a *palavra-rima* é unha técnica emparentada co artificio coñecido como *mot-*

¹⁶ Polo seu carácter fragmentario, a *Arte de Trovar* non inclúe unha definición de *refram*, pero o certo é que o segmento textual así chamado era considerado de forma particular na copia dos textos nos cancioneiros e orixina unha modalidade compositiva, a *cantiga de refrán*, á que se adscribe algo máis da metade do *corpus* profano galego-portugués. Sobre o refrán, vid. Correia (1992).

¹⁷ Vid. Pérez Barcala (2005a) para casos deste tipo nos que a *palavra-rima* se acompaña “da un’estensione della *repetitio* che può riguardare il verso intero, modulato oppure no dalla *variatio*” (cf. Billy, 2003: 12).

refranh na tradición poética provenzal¹⁸ (e, en definitiva, coas *coblas retronchadas*) e consiste na repetición dun mesmo termo (ou segmento textual de maior extensión) como rimante no mesmo verso de todas as *cobras* dunha cantiga, o que fai que as pezas organizadas en *coblas unissonans* ou aquelas nas que se introduce unha rima fixa sexan os contextos idóneos para a práctica do procedemento.

II. 1. Agora ben, hai exemplos nos que o elemento repetido pode variar nas estrofas coincidindo ou non cun cambio de rima. Así, p. ex., nas cantigas organizadas en *coblas doblas*, o cambio do rimario por parellas de estrofas obriga a modificar os elementos repetidos en cada par de *coblas*. Non obstante, a palabra pode cambiarse por parellas de estrofas sen que se produza unha modificación das rimas¹⁹, como pode verse na elaborada canción de Pero Garcia Buralês, *Senhor, eu quer' ora de vos saber* (LPGP 125,49), xa estudada por Ferrari (1993: 124-125) para ilustrar “varietà particolari della parola-rima, in parziale contraddizione con la definizione di riferimento” (cf. *Ibid.*: 124).

—Senhor, eu quer' ora de vos **saber**,
poys que vus vejo tan coyad' andar
con amor, que vus non leixa, nen vus ar
leixa dormir, nen comer,
que farey a que faz mal *amor*,
de tal guysa que non dormho, *senhor*,
nen posso contra el conselh' aver?

—Pero [G]arcia, non poss' eu **saber**
como vus vos possades e[m]parar
d' amor; segundo quant' é meu cuydar,
que vus non faz muyto mal sofrer,
ca tanto mal mi faz a mi *amor*,
que se eu fosse do mundo *senhor*,
dá lo ya por amor non aver!

—Senhor, direy vus que oy **dizer**
a quen del foy coyado gram sazon:
esse me disse que por oraçon,

	I	II	III	IV
a	saber	saber	dizer	dizer
b	andar	emparar	sazon	son
b	ar	cuydar	oraçon	perdon
a	comer	sofrer	fazer	guarecer
c	<i>amor</i>	<i>amor</i>	<i>amor</i>	<i>amor</i>
c	<i>senhor</i>	<i>senhor</i>	<i>senhor</i>	<i>senhor</i>
a	<u>aver</u>	<u>aver</u>	<u>perder</u>	<u>perder</u>

¹⁸ Vid. Frank (1966, I: xxxvii; II: 62-67).

¹⁹ Vid. Pérez Barcala (2002) para a diversidade de situacións nas que se pode producir a modificación léxica da *palavra-rima*. Cf. Pena (1985: 436-440) que utiliza a denominación de *mot-refrain* para os casos en que a palabra repetida en rima coincide no mesmo verso de todas as estrofas, mentras que reserva a de *palavra rima* para aqueles outros nos que se produce a modificación léxica do rimante “en pares de estrofas ou en cobras ailladas ao longo do poema” (cf. *Ibid.*: 441). Unha distinción entre *mot-refrain* e *parola-rima* é tamén establecida por Ferrari (1993: 125-126), aínda que en termos diferentes, pois a estudiosa italiana reserva a primeira denominación “al caso limite —e quindi rarissimo— che si situa al confine tra la fenomenologia del refrain e quella della parola-rima, con ciò potenziando al massimo la sua funzione evocativa: il caso dei refrains costituiti da una sola parola, o, in altri termini, di parole-rima costituenti l'intero verso” (cf. *Ibid.*: 125).

per jajuar, per esmolla fazer,
ca por aquesto se partiu del *amor*;
fazed' esto, quiça Nostro *Senhor*
volo fará por esto perder.

—Pero [G]arcia, sempr' oy **dizer**
que os consellos boos, boos son;
farey esso, se Deus mi perdon,
poys lhi per al non posso guarecer;
poys que mi tanto de mal faz *amor*,
rogarey muito a Nostro *Senhor*
que mi dé mort' ou mh o faça perder.

Como se observa, Burgalês constrúe as estrofas da cantiga a partir do esquema *abbacca*. Nas catro cobras ao rimema *a* vén asociado o timbre *–er*, e a el conéctase a introdución, nos versos inicial e final das cobras, de dúas *palavras-rima*, que, non obstante, o trovador modifica en cada par consecutivo de estrofas (*saber*, v. 1 I-II; *dizer*, v. 1 III-IV; *aver*, v. 7 I-II; *perder*, v. 7 III-IV), a diferenza do que sucede nos vv. 5 e 6, nos que, coincidindo co rimema *c*, tamén idéntico en todas as cobras (*–or*), se incorporan outras dúas *palavras-rima* que non son, en cambio, obxecto de ningunha modificación léxica (*amor*, v. 5; *senhor*, v. 6). Catalogar como “imperfectas” as *palavras-rima* que aparecen nos versos de apertura e peche das estrofas, como se fai en *LPGP*²⁰, supón interpretar como imperfección técnica o que en realidade é o resultado dunha elaborada e estudada construción: o texto debe ser analizado, en efecto, como froito dunha vontade por parte de Pero Garcia Burgalês de introducir elementos formais propios da *tensó* nesta cantiga de amor, que se pretende un debate coa súa amada. Así o demostra, en primeiro lugar, a adopción do esquema *abbacca* para organizar as estrofas da cantiga, pois esa ordenación dos rimemas é, en efecto, a maioritaria nas pezas dese xénero²¹. En segundo lugar, malia dispoñerse en *coblas unissonans* (como correspondía ás máis prestixiadas cancións amorosas), o trovador, consciente probablemente de que a disposición do rimario en *coblas doblas* era a maioritaria nos textos dialogados²², introduce na cantiga unha rima *dobla*, a *b* (á que corresponden os

²⁰ Neste traballo fálase de *palabra rima imperfecta* naqueles casos nos que o procedemento “non se atopa en tódalas estrofas” (cf. *LPGP*, I: 34).

²¹ Das 32 *tensós* conservadas, segundo o cómputo da base de datos *MedDB* (<[HTTP: www.cirp.es](http://www.cirp.es)>), contabilízase o esquema nun total de 17 *tensós*. Outros esquemas análogos, aínda que con menos rexistros, son *ababcca* e *ababccb* (coas rimas iniciais encadeadas e non cruzadas como no esquema que nos ocupa), ou *abbaccaa* e *abbacaca* (utilizados estes nos *partimens*).

²² Na base de datos *MedDB* obsérvase, en efecto, que un total de 25 se organizan en *coblas doblas*, ao que convén engadir que das 7 restantes 3 se conservan en estado fragmentario (cf. *LPGP* 2,19; 63,70; 88,13).

timbres *–ar* e *–on*) e inclúe dúas *palavras-rima* que modifica por pares de estrofas, como correspondía, en principio, ás realizacións do artificio nas cantigas dispostas en *coblas doblas* (aínda que, como xa indicamos, as incorpora nun contexto rimático *unissonans*). E, por último, no desexo de Buralês de amoldar a cantiga ás convencións formais da *tensó* incide tamén o emprego do procedemento das *coblas capdenals*, que, en función do desenvolvemento dialóxico propio das composicións daquel xénero, se realiza a partir da modalidade que permitía que o proceso anafórico se producise “de doas en doas coblas” —segundo se establece nas *Leys d’Amors* (cf. Gatién-Arnoult, 1977, I: 282)²³—, de xeito que as estrofas I e III se abren co apóstrofe á *Senhor* e as outras dúas a *Pero Garcia*.

II. 2. En segundo lugar, hai tamén exemplos nos que o termo que orixina a *palavra-rima* pode cambiar de posición nas estrofas. Esta circunstancia levou a identificar esas iteracións léxicas como exemplos de *mot-tornat*. Así se fai, unha vez máis, en *LPGP*, onde como *palabra volta*, “adaptación do termo occitano *mot-tornat*”, se describe a “repetición na mesma cobra ou en cobras distintas e dun xeito asimétrico, dunha palabra en posición de rima” (cf. *LPGP*, I: 35)²⁴. Como advirte Billy, unha caracterización como esta ten dúas implicacións opostas. Por un lado, pode dar lugar a que se interpreten como *palavras-rima* repeticións léxicas que, en realidade, son *mots-tornats*, pois “una parola può così tornare accidentalmente alla rima, addirittura in uno stesso luogo relativo, senza che ocorra per questo vedervi una «parola refrain», nella misura in cui questo concetto implica una ripresa strettamente regolata a livello della forma globale della canzone” (cf. Billy, 2003: 14)²⁵; e, por outro lado, pode dar lugar a que se consideren *mots-tornats* iteracións que deben ser analizadas como *palavras-rima*, segundo se observa, p. ex., na cantiga de amor *Senhor, e assi ei eu a morrer* (*LPGP* 104,6), de Nun’ Eanes Cêrzo:

Senhor ¿e assi ei eu a morrer?

²³ A práctica totalidade dos textos que se catalogan como *tensós* caracterízanse, en efecto, por comezar o discurso de cada un dos personaxes implicados no debate co apóstrofe ao seu adversario.

²⁴ Vid. tamén Pena (1985: 440-441) para a caracterización do *mot tornat* como “a repetición de unha palabra, en posición de rima, de forma non simétrica ailladamente ao longo do tallo da cantiga” (cf. *Ibid.*: 441-442). Para este proceso repetitivo consúltese, ademais, Fidalgo (1997).

²⁵ Vid. algúns exemplos en Pérez Barcala (2005b: 228-230).

e non mi valrrá i Deus, nen mesura
que vos tan grande sabedes aver
en tod' outra ren se non contra **mi**?
En grave dia, senhor, que vus vi,
por me Deus dar contra vos tal ventura
que eu por vos assi ei a morrer!

Que gran ben fezo i Nostro Senhor
a quen el quis que vus non visse!
e ar fez logo mui gran desamor,
mia senhor, a quen vus el foi **mostrar**,
se lhi non quis atal ventura dar
que o seu coraçon mui ben partisse
de vo'-lhi nunca desejar, senhor!

Quen vus non soubesse oge conhocer,
nen atender, senhor, quanto valedes,
e, pero viss' o vosso parecer,
nen o entender sol, nen cuidar i!
Essa ventura quis Deus dar a **mi**:
fez m' entender como vos parecedes,
e moiro porque vus sei conhocer!

Meu conhocer fez a min o mayor
mal que m' outra ren fazer poderia:
fez m' entender qual est o ben melhor
do mundo, a que Deus nunca fez par;
e non mi-o quis Deus por al **mostrar**
se non por viver eu ja todavia
na coita de quantas el fez mayor.

	I	II	III	IV
a	morrer	Senhor	conhocer	mayor
b	mesura	visse	valedes	poderia
a	aver	desamor	parecer	melhor
c	mi	mostrar	i	par
c	vi	dar	mi	mostrar
b	ventura	partisse	parecedes	todavia
a	morrer	senhor	conhocer	mayor

Na cantiga, que se organiza a partir do esquema *abaccba*, os timbres que corresponden aos rimemas *a* e *c* coinciden nas estrofas impares por un lado e nas pares por outro (*rimas alternatius*), de xeito que Cêrzero organiza maioritariamente a cantiga a partir do tipo estrófico chamado por D. Billy (1989: 288; 2003: 49) *coblas alternativas*, aínda que na estrutura se introduza unha rima *singular*, a *b*, diferente en todas as estrofas. A modificación dos timbres determina (como explicamos máis arriba) a do material léxico que dá lugar á *palavra-rima*, que ten que ser diferente nas cobras impares e nas pares, e así nas primeiras o procedemento vén orixinado pola repetición do pronome *mi* e nas segundas pola do infinitivo *mostrar*. Pero, en realidade, Cêrzero vai máis alá e aproveita a circunstancia de que o rimema *c*, ao que se asocia a iteración léxica, conta con dúas ocorrencias (vv. 4, 5) para cambiar a ubicación da palabra repetida: se na súa primeira aparición a *palavra-rima* se sitúa na primeira ocorrencia do rimema *c* (v. 4), na segunda desprázase ao outro verso no que ese reaparece (v. 5). Caracterizar como *mots-tornats* (ou *palabras volta*), como se fai en *LPGP*, as iteracións dos rimantes que teñen lugar nos vv. 4 e 5 das estrofas desta cantiga parte da consideración como asimétricas de

repeticións léxicas que son froito dunha elaborada construción por parte do trobador. Valorar como *mots-tornats* as iteracións de *mi* e *mostrar* nesta cantiga de Cêrzeo implica consideralas, en definitiva, como un defecto na composición do texto, pois, con D. Billy, entendemos que o *mot-tornat* é unha repetición léxica no final de verso estreitamente ligada á introdución no texto poético dunha *rim tornat*, isto é, a repetición dun timbre fónico que non está determinada por ningún principio estrutural concreto e que, por isto mesmo, era considerada un demérito do compositor²⁶. Así as cousas, parece claro que, do mesmo xeito que o rimema *a* do esquema se destaca situando un *dobre* nos versos inicial e final de cada estrofa (*morrer*, I; *senhor*, II; *conhocer*, III; *mayor*, IV), as repeticións de *mi* e *mostrar* contribúen a reforzar o rimema *c*, que, ao contar con dúas ocorrencias, axuda á vez a outorgar á *palavra-rima* un carácter que podemos considerar dinámico, modificando as posicións nas que se producen as iteracións léxicas²⁷.

II. 3. Unha última situación textual á que cómpre atender na caracterización e delimitación da *palavra-rima* é a representada por aqueles textos nos que no verso previo ao refrán das estrofas se repite como rimante un termo que coincide ademais con un dos que aparece no retrouso, como ilustra a cantiga *Gran mal me faz agora 'l-Rei*, de Fernan Paez de Talamancos (LPGP 46,2):

Gran mal me faz agora 'l-Rei,
que sempre servi e amei,
porque me parte d' u eu ei
prazer e sabor de **guarir**.
Se m' eu da Marinha partir,
*non poderei alhur **guarir**.*

Muit' é contra mí pecador
el-Rei, forte e sen amor,
porque me quita do sabor
e grande prazer de **guarir**.
Se m' eu da Marinha partir,

	I	II
a	Rei	pecador
a	amei	amor
a	ei	sabor
b	guarir	guarir
B	partir	partir
B	guarir	guarir

²⁶ Cf. Billy (2003: 14), para a definición de *rim tornat* como a “ripresa improvvisa di rime già utilizzate, a volte legata al ritorno intempestivo di un rimante (*mot tornat en rim*)”.

²⁷ Segundo Billy (1989: 188), hai casos nos que “la fonction originelle du mot-refrain est délaissée”, de maneira que “ce n'est pas le retour périodique rigoureusement 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”. Mostras significativas desta mobilidade do artificio son as que se producen no xénero da *sextina*, como consecuencia da chamada *retrogradatio cruciata* (vid. Roncaglia, 1982; Comboni, 1999). Vid. Pérez Barcala (2005b: 234-235) para outros exemplos deste cambio de posición da *palavra-rima* na lírica galego-portuguesa.

non poderei alhur guarir.

Como pode observarse, no vértice do verso de volta (v. 4) das dúas cobras desta cantiga con estrutura zexelesca (*aaabBB*), aparece o infinitivo *guarir*²⁸, que coincide co do segundo verso do estribillo. En *LPGP* a repetición que se produce no verso previo ao refrán vén asignada á técnica da *palavra-rima*, á vez que, en relación coa que se produce no retrouso, se inclúe como manifestación, de novo, da técnica iterativa da *palabra volta* ou *mot-tornat*. En realidade, na cantiga de Talamancos un termo repítese dúas veces en cada estrofa nos mesmos lugares (vv. 4, 6) e esta situación textual permitiría estudar o proceso iterativo como unha realización da práctica do *dobre* tal e como vén identificado na *Arte de Trovar* (IV, v):

Dobre é dizer ũa palabra cada cobra duas vezes ou mais, mais deven-o meter na cantiga mui gardadamente: e convem, como a meterem en ũa das cobras, que assi o metam nas outras todas. E se aquel dobre que meterem na ũa meterem nas outras, podem-no ir meter en outras palavras, pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meterem na prim<eir>a. E outrossi o deve<m> de meter na finda per aquela mane<i>ra (cf. Tavani, 1999: 49)²⁹.

Non obstante, os estudosos non adoitan considerar como *dobre* repeticións como a de *guarir* na cantiga presentada. Nós mesmos, en traballos anteriores (cf. Pérez Barcala, 2002: 94-95 e Pérez Barcala 2005a: 326-331) considerabamos que repeticións como as que se producen na cantiga de Talamancos podían interpretarse como un claro exemplo de *palavra-rima* que evidenciaba a relación que este procedemento mantiña co refrán. A nosa aproximación viña determinada pola análise que outros investigadores realizaran do proceso iterativo. P. Lorenzo Gradín (1994: 89-90; 1997: 216-217), seguindo as indicacións de C. Ferreira da Cunha (1961), consideraba, en efecto, a repetición de *guarir* como “una variedad de *palavra-rima*” (cf. Lorenzo Gradín, 1997: 217): malia presentar o texto de Talamancos os requisitos esixidos pola *Arte de Trovar* para que se dese o *dobre*, non sería este o procedemento que se localizaría na cantiga, porque, ao verse implicado o refrán no proceso, “o artificio

²⁸ Advirtase, non obstante, que as coincidencias no v. 4 das dúas estrofas son maiores e non se limitan á identidade do termo situado na posición final do mesmo. Esa afinidade da práctica totalidade do verso previo ao refrán vén determinada, sen dúbida, polo paralelismo, que dá lugar á “transición gradual de la equivalencia semántica a la correspondencia verbal y, por fin, a la mera y simple repetición del *refrao*”, en palabras de Asensio (1970²: 100).

²⁹ Para a caracterización do *dobre* a partir das pautas ofrecidas pola *Arte de Trovar* vid. Cunha (1961), así como Lorenzo Gradín (1994: 83-94) e Lorenzo Gradín (1997). Para outras descrições do procedemento vid. Beltrán (1993b).

deixaria de o ser, isto é, perderia todo o interese da dificultade. Reproduzido de modo idéntico en tódas as estrofas, qualquer estribilho que contivesse um vocábulo enunciado mais de uma vez apresentaria um caso de *dobre*, pois tal repetição incidiría sobre a cantiga inteira” (cf. Cunha, 1961: 214). Argumentaba Cunha que esta era a razón pola que, ao caracterizar o artifício, a *Arte* non se refería ao refrán, senón simplemente á cobra. Agora ben, aínda que o carácter fragmentario da poética peninsular non permita coñecer como se definía o refrán, este segmento textual tamén formaba parte da unidade estrófica, e así o indican claramente a relación sintáctica e/ou semántica que o retrouso mantén cos restantes versos da estrofa e a conexión rimática que, malia non constituír a situación máis frecuente, tamén poden presentar ambas partes³⁰.

Así as cousas, nunha cantiga como a presentada, o proceso repetitivo que se produce debe analizarse máis ben como un *dobre* ao cumprirse as condicións requiridas para este e ao contribuír a iteración léxica a reforzar a estrutura dun texto poético destacando o rimema ao que aquela se asocia. Esta circunstancia vincula, en fin, o procedemento coa rima, como xa establecera hai tempo H. Lang (1912) e como máis recentemente sinala tamén D. Billy (2003: 18):

il *dobre* alla rima (...) procede dunque da una pratica regolare; al contrario, ciò che si situa al di fuori della rima procede piuttosto da uno schema retorico dipendente dalla variazione dei motivi, principio costantemente attuato nelle *cantigas*³¹.

Invalidar como *dobre* a repetición de *guarir* na cantiga de Talamancos (ao excluírse o refrán do ámbito de realización da técnica) e caracterizala das formas descritas, levaría a considerar tamén de forma inadecuada a repetición de *amar* na posición final dos dous versos que constitúen o refrán da cantiga de Pero d’ Armea, *Mha senhor, por Nostro Senhor* (LPGP 121,12), como se observa en LPGP onde a iteración de *amar* é rexistrada como exemplo de *palabra volta*:

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.

³⁰ Vid., sen máis, Beltrán (1993a) e Correia (1993).

³¹ Vid. Lorenzo Gradín (1994, 1997) para a posibilidade do *dobre* noutras posicións do verso.

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 pés de vos amar,
ca non sey al tan muyt' amar.

	I	II	III
a	<u>Senhor</u>	<u>rogarey</u>	<u>dizer</u>
b	<u>rogar</u>	<u>pesar</u>	<u>meus</u>
b	<u>rogar</u>	<u>pesar</u>	<u>meus</u>
a	<u>Senhor</u>	<u>rogar-vos-ey</u>	<u>dizer</u>
C	<u>amar</u>	<u>amar</u>	<u>amar</u>
C	<u>amar</u>	<u>amar</u>	<u>amar</u>

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 pés de vos amar,
ca non sey al tan muyt' amar.

Como pode apreciarse, nesta cantiga, que organiza o seu rimario a partir do esquema *abbaCC*, Pero d' Armea introduce en todas as cobras un *dobre* para o rimema *a* (vv. 1, 4) —*Mha senhor, por Nostro Senhor*³² (estr. I); *vos rogarey / rogar-vos-ey* (estr. II); *dizer* (estr. III)—, outro para o rimema *b* (vv. 2, 3) —*rogar* (estr. I), *pesar* (estr. II), *lume d'estes meus* (estr. III)—, e outro para o rimema *c*, que ao limitar as súas ocorrencias ao refrán (vv. 5, 6), non pode modificar o elemento duplicado (*amar*). Deste xeito, na cantiga do xograr galego están presentes as dúas realizacións do *dobre* rexistradas polo tratadista da poética galego-portuguesa: ao definir o procedemento, explica a *Arte de Trovar* que “podem-no ir meter en outras palavras”, establecéndose así a posibilidade de renovar o material léxico *dobrado* en cada unha das estrofas dun texto e a de mantelo en todas elas³³. Cada un dos tres procesos repetitivos que se producen, pois, no texto de Pero d' Armea veñen asociados a cada un dos tres rimemas que constrúen as estrofas da mesma e, como a propia rima, contribúen a deseñar a súa estrutura.

Así pois, á luz dos argumentos ofrecidos na análise das cantigas de Talamancos e Pero d' Armea, consideramos que só deben ser estudadas como *dobres* (e non como *palavra-rima* e/ou *mot-tornat*) aquelas repeticións nas que, en circunstancias análogas ás dos textos examinados, se ve implicado parcial ou totalmente o refrán. Adquiren, así, plena vixencia as conclusións de H. Lang (1912), cando, nun estudo que conta xa case cun século de vida, caracterizaba o

³² Para a modalidade de *dobre* que consiste na repetición de versos completos e que se vincula coa técnica provenzal das *coblas recordativas* vid. Gonçalves (2001) e Pérez Barcala (2006: 188-197).

³³ Por iso, e como xa se sinalou en Pérez Barcala (2002: 94), consideramos que aqueles casos en que a palabra *dobrada* non se modifica nas estrofas constitúen exemplos de *dobre* (denominado *unissonans* por Lorenzo Gradín, 1997: 223-227) e que, polo tanto, a etiqueta *palavra rima dobrada* coa que se catalogan en *LPGP* (I: 34) non parece axeitada. En calquera caso, estas realizacións do *dobre* poden ser interpretadas como indicios claros da relación que existe entre o *dobre*, a *palavra-rima* e o refrán (cando este segmento se ve implicado no proceso, como sucede nos textos examinados).

dobre (cando menos o que el consideraba *regular*) como un artificio vinculado só á rima e do que non podía marxinarsen o retrouso. Investigadores posteriores (entre os que nos incluímos) discutiron as hipóteses de Lang con argumentos que agora estimamos desafortunados ou, cando menos, non totalmente exactos³⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONELLI, R. (1999): “«Rimique» et poésie”, en D. Billy (ed.), *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du Colloque International du Centre d’Etudes Métriques* (1996), Paris, L’Harmattan, pp. 1-14.
- ASENSIO E. (1970²): *Poética y Realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos (1ª ed. 1957).
- BELTRAMI, P. G. (1994²): *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino (1ª ed. 1991).
- BELTRÁN, V. (1993a): “Cantiga de refram”, en G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 139-140.
- (1993b): “Dobre”, en G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 220-221.
- BILLY, D. (1989): *L’ Architecture Lyrique Médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l’Association Internationale d’Études Occitanes.
- (2003): “L’arte delle connessioni nei trovadores”, en D. Billy et al., *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, pp. 11-111.
- BREA, M. (coord.) (1999): *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coord. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2 vols. (reimp. da ed. de 1996) (= *LPGP*).
- COMBONI, A. (1999): “Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo”, en D. Billy (ed.), *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du Colloque International du Centre d’Etudes Métriques* (1996), Paris, L’Harmattan, pp. 71-83.
- CORREIA, Â. (1992): *O Refran nos Cancioneiros Galego-Portugueses (Escrita e Tipologia)*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dissertação de mestrado, inédita.
- (1993): “Refram”, en G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 570-571.
- CUNHA, C. Ferreira da (1961): “O dobre e o seu emprego nas cantigas de Paay Gomez Charinho”, en Id., *Estudos de Poética Trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, pp. 201-219.

³⁴ Outra cousa ben distinta é que sexan atinadas as relacións entre o *dobre* galego-portugués e as *rims equivocs* provenzaís que establece Lang e que tamén se observa, p. ex., nas “Nótulas trovadorescas” de Lapa (1982: 266) que define o *dobre* como un procedemento, “que consiste en repetir a mesma palabra nos mesmos versos de cada una das estrofas; é aquilo a que os provençais chamam *rims equivocs*”. Para a discusión da relación entre *dobre* e *rims equivocs*, vid. Cunha (1961: 203-208).

- FERRARI, A. (1993): "Parola-rima", en M. Brea (coord.), *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 121-136.
- FIDALGO, E. (1997): "Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor", *Cultura Neolatina*, 57, pp. 253-276.
- FINAZZI-AGRÒ, E. (1993): "Rima", en G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 576-577.
- FRANK, I. (1966): *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2 vols.
- GATIEN-ARNOULT, M. (ed.) (1977): *Las Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, Genève, Slatkine Reprints, 3 vols. (reimp. da ed. de Toulouse, Bon et Privat, 1841-1843).
- GONÇALVES, E. (2001): "Des *cansos redondas* dans la lyrique galego-portugaise?", en N. Henrard – P. Moreno – M. Thiry-Stassin (eds.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck, pp. 185-208.
- JUÁREZ BLANQUER, A. (1993): "Datos de retórica literaria emanados de la poesía de los cancioneros", en A. A. Nascimento – C. Almeida Ribeiro (orgs.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, vol. III, pp. 193-201.
- LANG, H. R. (1912): "Rims equivocs und derivatius im Altoportugiesischen", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 36, pp. 607-611.
- LAPA, M. Rodrigues (ed.) (1970²): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia.
- (1982): "Nótulas trovadorescas. I. Três cantigas de Gil Peres Conde", en Id., *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, pp. 263-272 (1^a ed. 1965).
- LORENZO GRADÍN, P. (1994): "*Repetitio trobadorica*", en E. Fidalgo – P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro", pp. 79-105.
- (1995): "Mester con pecado. La juglaría en la Península Ibérica", *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 28, pp. 99-129.
- (1997): "El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría", *Vox Romanica*, 56, pp. 212-241.
- MARSHALL, J. H. (ed.) (1972): *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London-New York-Toronto, Oxford University Press.
- MONTERO SANTALLA, J. M. (2000): *As Rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, A Coruña, tese de doutoramento, inédita, 3 vols.
- MONTOYA MARTÍNEZ, J. (1998a): "Verso largo o verso corto? Algunas consecuencias de la puntuación de las *Cantigas de Santa María*", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, X, pp. 61-84.
- (1998b): "La puntuación en el código T.I.1 de las *Cantigas de Santa María*", en A. Ferrari (ed.), *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto. Atti del Convegno (Roma 25-27 maggio 1995)*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 367-386.
- PENA, X. R. (1985): "Dobre, mot-refranh, palabra rima e mot tornat na lírica galego-portuguesa", *Grial*, XXIV, 90, pp. 431-442.

- PÉREZ BARCALA, G. (2002): "Tipoloxía da *palavra-rima* galego-portuguesa", en J. Casas Rigall – E. M^a Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat. Estudos sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 93-108.
- ____ (2005a): "*Palavra-rima*, refrán y paralelismo", en C. Parrilla – M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia, Toxosoutos, vol. III, pp. 323-353.
- ____ (2005b): "O funcionamento da rima no *Cancioneiro da Ajuda*", en M. Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Centro "Ramón Piñeiro" para a Investigación en Humanidades, pp. 189-254.
- ____ (2006): "*Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa", *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 1, pp. 29-75.
- RODRÍGUEZ CASTAÑO, M^a del C. (1999): "A *palavra perduda*: da teoría á práctica", en S. Fortuño – T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. III, pp. 263-285.
- RONCAGLIA, A. (1982): "L'invenzione della sestina", *Metrica*, II, pp. 3-41.
- TAVANI, G. (1967): *Repertorio Metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- ____ (1988): *Ensaio portugueses: filologia e lingüística*, [Lisboa], Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (ed.) (1999): *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição e fac-símile*, Lisboa, Edições Colibri.