

# O refrán *intercalar* no cancionero dionisiaco

LETICIA EIRÍN GARCÍA  
Universidade da Coruña

## Resumo:

Este artigo pretende abordar o fenómeno trobadoresco do refrán *intercalar*. Deste modo, achegarémonos brevemente aos primeiros, aínda que exiguos, testemuños provenzais, para, a seguir, centrar a nosa atención na análise das tres cantigas de amor do rei Don Denis en que se desenvolve o citado fenómeno. Tamén faremos referencia a algunha outra composición do rei que consideremos relevante para o presente traballo. Debemos ter en conta que, no *corpus* da lírica medieval galego-portuguesa, o número de composicións que presentan refrán *intercalar* supera escasamente o medio centenar, razón por que consideramos destacábel o amplo uso que Don Denis fai deste recurso, xa que o inclúe en trece das súas poesías. Neste sentido, o feito de o rei-trobador recorrer ao refrán *intercalar* nun número tan elevado de cantigas podería ser o indicio definitivo que probase a responsabilidade do seu pai, Afonso III ‘O Bolonhês’, na introdución deste artificio na lírica galego-portuguesa.

**Palabras clave:** Refrán *intercalar*, D. Dinis, Afonso III, lírica medieval galego-portuguesa, lírica provenzal

## Abstract:

This paper aims at studying the interpolated refrain phenomenon. We will briefly approach the first, though exiguous, Provençal texts, in order to focus, then, on the three love poems by D. Dinis, where the aforementioned phenomenon occurs. Furthermore, we will refer to some of the other compositions of the Portuguese king, that we consider relevant for this case study. It must be taken into account that the number of compositions that show an interpolated refrain in the Galician-Portuguese medieval lyric *corpus* hardly exceeds fifty poems. This is why we consider the great use D. Dinis makes of this rhetorical device, that appears in thirteen poems of his authorship, to be outstanding. In this sense, the fact that the troubadour king uses interpolated refrains in such a high number of compositions could be seen as the definitive evidence of Afonso III, ‘O Bolonhês’ responsibility in the introduction of this rhetorical device in Galician-Portuguese lyric.

**Key words:** Interpolated refrain, D. Dinis, Afonso III, Galician-Portuguese lyric, Provençal lyric

Ao falarmos da lírica medieval galego-portuguesa é case un lugar común insistirmos na mínima variación e na máxima repetición que caracterizan os textos do noso trobadorismo. O paralelismo, o *leixa-pren*, a anáfora, o políptoto, o dobre e o mordobre son só algunhas das múltiples figuras que podemos enmarcar dentro do procedemento da *repetitio* (Lausberg, 1991: 97-133), con toda certeza, un dos máis relevantes na configuración do lirismo galego-portugués.

Nesta categoría incluíriamos tamén o refrán, que, seguindo a Ângela Correia, definimos en termos xerais «como un conxunto de versos con autonomía rimática que se repete integralmente no fim de cada estrofe, con un número de versos inferior ao do corpo da estrofe e cuja medida silábica é igual à dos restantes versos da cobla» (Correia, 2000: 570). Descoñecemos a consideración que lle concedían ao refrán os propios compositores e os tratadistas, pois a acéfala *Arte de Trovar* non nos ofrece información a este respecto; de feito, a única referencia que a el se fai nesta poética aparece no capítulo quinto, onde, a propósito da cantiga de escarnio, se di: «E estas cantigas se podem fazer outrossi de mestria ou de refram» (Tavani, 2002: 42). Deste enunciado só podemos inferir que a presenza ou ausencia do refrán nunha composición serve para a catalogar como cantiga ‘de refrán’ ou ‘de mestría’, distinción que na actualidade continuamos a empregar, xunto coa diferenciación baseada nos tres xéneros canónicos, á hora de clasificarmos os textos trobadorescos e de emprendermos a súa análise e comentario.

Os estudos existentes sobre a nosa lírica medieval coinciden frecuentemente na tese da orixe popular ou autóctona da cantiga de refrán, que se soe vincular á cantiga de amigo, en canto a de mestría procedería da adaptación de formas provenzais. Con todo, Jean-Marie D’Heur, baseándose nas súas excepcionais e pormenorizadas investigacións, opina que entre ambas as formas e tradicións tivo que existir necesariamente unha sorte de cruzamento ou hibridación:

*Tout se passe comme si la chanson de maîtrise représentée d’abord par la chanson d’amour d’origine occitane (la cansò), était entrée en concurrence avec la chanson à refrain d’abord représentée par la chanson d’ami d’origine hispanique (de son antiquité témoignent les hargas mozarabes). Le résultat de cette concurrence a été l’échange des formes, ainsi que leur brassage* (D’Heur, 1975: 196).

Esta apreciación atópase dabondo xustificada desde un punto de vista cuantitativo ou numérico, pois o propio D’Heur (1975: 175 e 181) achega os seguintes datos:

	Cantigas de amor	Cantigas de amigo
Mestría	321	37
Refrán	377	448

É obvio que no xénero de amigo predomina a tipoloxía ‘de refrán’, mais entre as composicións de amor, tamén son maioría as cantigas que o inclúen, aínda que neste caso a distribución entre os textos de mestría e refrán se atopa moito máis equilibrada. A estrutura con refrán na cantiga de amor «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 *trobadors* occitanos» (Lorenzo Gradín, 2004: 228). De todos os modos, Beltran (1995: 91) considera que «por regra xeral, as que o usan [o refrán] están entre as menos complexas desde o punto de vista retórico e técnico», como se dalgún xeito a inclusión do refrán nas cantigas de amor levase implícita unha aproximación cara a esa extracción autóctona, afastándoas da mestría propia do seu xénero.

Queremos agora retomar a antedita definición de refrán coa finalidade de esclarecermos certas cuestións. Se acudimos ao *corpus* da nosa lírica profana, veremos que esta definición deixa de ter validez, polos menos en parte, cando nos atopamos perante textos onde, por exemplo, o número de versos que conforman o refrán é superior ao número de versos do corpo da estrofa; o refrán presenta variacións dunha estrofa para outra; e mesmo cando o refrán non posúe autonomía rimática e toma algunha das rimas xa empregadas no corpo da estrofa<sup>1</sup>.

Tamén posúe carácter excepcional, neste sentido, o denominado ‘refrán *intercalar*’, que implica, como indica o seu propio nome, a inserción do refrán ou dun verso do refrán no interior da estrofa. Deste modo, introdúcese unha variación a respecto da posición habitual do refrán, que é, como sabemos, ao final de cada cobra.

Este procedemento é relativamente común na nosa lírica e, como indica Vicenç Beltran no seu artigo «*Rondel y refram intercalar en la lírica galaico-portuguesa*»<sup>2</sup>, trátase de «un recurso que se remonta a los comienzos de la lírica trovadoresca, concretamente a Marcabré» (Beltran, 2007: 238). Os versos reproducidos a seguir conforman a primeira das nove estrofas desta sátira contra o Amor composta polo trovador Marcabré, e ese ‘*escoutatz!*’ do cuarto verso é o refrán ou *mot-refranh*, conforme á terminoloxía provenzal, que, como vemos, está intercalado na estrofa e rima co último verso desta:

Dirai vos senes duptansa  
d’aquest vers la comensansa;  
li mot fan de ver semblansa;  
-Escoutatz!-  
qui ves Proeza balansa  
semblansa fai de malvatz. (vv. 1-6)<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Este aspecto foi amplamente estudado pola xa citada especialista Ângela Correia (2005).

<sup>2</sup> Este traballo foi publicado por vez primeira no ano 1984 baixo o título «*Rondel y refram intercalar en la lírica gallego-portuguesa*», en *Studi Mediolatini e Volgari* XXX, 69-89.

<sup>3</sup> Texto tomado de Riquer (1989: 185).

Moitos dos estudos sobre a lírica profana galego-portuguesa pasan, de xeito case inevitábel, polo cotexo ou comparación coa lírica provenzal; mais nesta ocasión coidamos que as similitudes existentes entre ambas as líricas son realmente escasas. Se na lírica provenzal unicamente sete composicións presentan refrán *intercalar*, na galego-portuguesa son cincuenta e oito as cantigas en que se desenvolve este procedemento. No entanto, debemos ter presente que na poesía de alén Os Pireneos a inclusión do refrán é moito menos frecuente, pois só se conservan sesenta e tres poemas con *mot-refranh* fronte ás máis de novecentas ‘cantigas de refrán’ galego-portuguesas. Neste sentido, o presente procedemento tampouco parece que fose moi usado polos *trouvères* (Beltran, 2007: 238).

Por outra banda, e como vimos de observar no texto de Marcabré, o refrán consta dun único verso que aparece intercalado no corpo da estrofa. Na nosa lírica medieval, pola contra, o común é que, nos textos con refrán *intercalar*, o refrán estea conformado por dous versos, de xeito que un deles aparece inserido no corpo da estrofa e o outro ao final dela, producíndose así unha intercalación parcial. Con todo, isto non quere dicir que non conservemos textos nos cales se siga, dalgún xeito, o devandito modelo provenzal; se ben unicamente seis cantigas, de entre as cincuenta e oito con refrán *intercalar*, presentan esta particularidade: *A mia senhor fezo Deus por meu mal* (B 617/V 218), de Estevan Fernandiz d’Elvas; *Agora me part’ eu mui sen meu grado* (A 290/B 981/V 569), de Pero da Ponte; *Ora vej’ eu que fiz mui gran folia* (A 105/B 213), de Pero García Buralés; *Un ricome que hoj’ eu sei* (B 1443/V 1054), de Pero Gomez Barroso; e dúas composicións de Don Denís, *Amiga, quen vos ama* (B 598/V 201) e *Nunca vos ousei a dizer* (B 536/V 139), dato que dalgunha maneira corrobora, unha vez máis, o sabido ‘provenzalismo’ que caracteriza a poesía do rei portugués.

E precisamente o cancionero do rei e trobador Don Denís ocupará a nosa atención nas seguintes páxinas debido ao amplo uso que fai do refrán *intercalar* nas súas composicións, como vemos na seguinte táboa comparativa:

	Cantigas de amor	Cantigas de amigo	Cantigas satíricas	Total
Cantigas con refrán <i>intercalar</i> no <i>corpus</i> profano	11	27	20	58
Cantigas dionisiacas con refrán <i>intercalar</i>	3	10	-	13

Temos que ter presente que Don Denís é o máis prolífico dos trobadores galego-portugueses, pois conservamos cento trinta e sete composicións da súa autoría; dato que explica, en certa medida, xunto con outros aspectos en que repararemos posteriormente, o alto índice de uso do refrán *intercalar* e doutros artificios no conxunto do seu cancionero.

Desexamos, en primeiro lugar, achegarnos ás tres cantigas de amor dionisiacas en que o refrán aparece parcial ou totalmente intercalado no corpo da estrofa. A nosa escolla vén dada pola súa excepcionalidade, pois, como se reflicte na táboa, é máis común que este fenómeno se desenvolva en textos adscritos aos outros dous xéneros profanos, o de amigo e o de escarnio.

Vexamos entón o texto *Quen vos mui ben visse, senhor* (B 521/V 104)<sup>4</sup>:

Quen vos mui ben visse, senhor,  
 con quaes olhos vos eu vi  
 mui pequena sazón há i,  
 guisar-lh'-ia Nostro Senhor  
     *que vivess' en mui gran pesar,*  
 guisando-lho Nostro Senhor,  
     *como mi a mí [o] foi guisar.*

E, quen vos ben con estes meus  
 olhos visse, creede ben;  
 que, se non perdess' ant' o sén,  
 que ben lhi guisaria Deus,  
     *que vivess' en mui gran pesar,*  
 se lho assi guisasse Deus,  
     *como mi a mí [o] foi guisar.*

E, senhor, quen algia vez  
 con quaes olhos vos catei  
 vos catasse, per quant' eu sei,  
 guisar-lh'-ia quen vos tal fez  
     *que vivess' en mui gran pesar,*  
 guisando-lho quen vos tal fez  
     *como mi a mí [o] foi guisar.*

Tematicamente, esta cantiga atópase dentro dos patróns habituais da cantiga de amor, onde a visión da *senhor* constitúe o punto de partida e a causa do namoramento; poren, formalmente, os procedementos paralelísticos empregados para a estruturación da composición entran máis no ámbito do xénero de amigo. Deste modo, é a estrofa do exordio a que recolle os *topos* ou elementos que serán retomados na segunda e terceira agrupacións estróficas, facendo así que a iteración domine por completo a cantiga.

Tamén o refrán *intercalar*, unido ás *cobras capdenals*<sup>5</sup>, contribúe igualmente a esa continua repetición, en canto o verso que fica intercalado entre os dous versos que conforman o refrán sofre unha especie de magnetismo cara a el; mais o feito de este rimar coa estrofa imposibilita a súa total asimilación (Beltran, 2007: 239-240). Nesta cantiga, esa atracción non

<sup>4</sup> Para a reprodución dos textos partimos da edición das cantigas de amor de Nunes (1972) e da edición das cantigas de amigo realizada por Cohen (2003), mais aplicando os criterios propostos en Ferreiro, Martínez Pereiro & Tato Fontaiña (2007).

<sup>5</sup> *Cobras capdenals*: I-II, v. 1: *Quen vos/E quen vos*, v. 1: *E*; I-III, v. 2: *con quaes olhos vos*; I-III, v. 4: *guisar-lh'-ia*; I-III, v. 6: *guisandolho*.

se limita ao verso intercalado, o verso 6, senón que tamén atinxe ao verso 4 de cada estrofa, que antecede á primeira parte do refrán. Como vemos, son evidentes as correspondencias paralelísticas existentes entre ambos, cunha pequena variación nas formas verbais, ao pasar dun pospretérito a un xerundio ou pretérito de subxuntivo: *guisar-lh'-ia Nostro Senhor [...] guisando-lho Nostro Senhor* (vv. 4, 6) / *que ben lhi guisaria Deus [...] se lho assi guisasse Deus* (vv. 11, 13) / *guisar-lh'-ia quen vos tal fez [...] guisando-lho quen vos tal fez* (vv. 18, 20). Á vista disto, non podemos máis que concluír que os catro últimos versos de cada cobra conforman un conxunto que vai moito máis aló dos dous versos de que consta o refrán, insistindo nos padecementos que o poeta-namorado, ou esa hipotética terceira persoa (explicitada a través do pronome relativo *quen* nos vv. 1, 8 e 15), experimenta como resultado dos designios de Deus.

Na cantiga *Nunca vos ousei a dizer* (B 536/V 139), a variación e o desenvolvemento dos motivos é, se cabe, aínda menor que no texto anterior. Tamén neste caso funciona o paralelismo semántico nos dous primeiros versos de cada agrupación estrófica, asociado, unha vez máis, ás *cobras capdenals* (que se desenvolven no primeiro verso de cada cobra: *Nunca vos* + forma verbal en pretérito); onde o trovador se dirixe á *senhor* para lle dicir que nunca con anterioridade fora quen de lle contar nada sobre o amor que lle profesa. A seguir aparece o refrán de dous versos, que nesta ocasión está totalmente intercalado, conformado por unha apóstrofe á dama e a declaración do trovador de atoparse atrapado na prisión dela. O último verso de cada unha das tres cobras inicia cunha anáfora (a preposición *de*), e nel o poeta expresa que se atopa a mercé dos designios da muller, do mal ou ben que ela lle conceda. Finalmente, a *fiinda* contén a xustificación de por que o trovador decidiu ir falar coa dama, e esta non é outra que a coita, motivo fundamental na cantiga de amor.

Nunca vos ousei a dizer  
o gran ben que vos sei querer,  
*senhor deste meu coração,*  
*mais áque-m' en vossa prison,*  
de que vos praz de mí fazer.

Nunca vos dixi nulha ren  
de quanto mal mi por vós ven,  
*senhor deste meu coração,*  
*mais áque-m' en vossa prison,*  
de mi fazerdes mal ou ben.

Nunca vos ousei a contar  
mal que mi fazedes levar,  
*senhor deste meu coração,*  
*mais áque-m' en vossa prison,*  
de me guarir ou me matar.

E, senhor, coita e al non  
me forçou de vos ir falar.

Na terceira das composicións de amor de Don Denís o paralelismo semántico unido ao refrán *intercalar* e ás *cobras capdenals* volven ser, unha vez máis, os recursos ou procedementos de que se serve o rei-trobadador para a composición do texto (B 516/V 99):

Sempr' eu, mia senhor, desejei  
 mais que al e desejarei  
 vosso ben, que mui servid' hei,  
     *mais non con asperança*  
 d' haver de vós ben, ca ben sei  
 que nunca de vós haverei  
     *senon mal e viltança.*

Desej' eu mui máis d' outra ren  
 o que mi pequena prol ten,  
 ca desej' haver vosso ben,  
     *mais non con asperança*  
 que haja, do mal que mi ven  
 por vós, nen galardón por én  
     *senon mal e viltança.*

Desej' eu con mui gran razón  
 vosso ben, se Deus mi perdon,  
 mui máis de quantas cousas son,  
     *mais non con asperança*  
 que sol coide no corazón  
 haver de vós por galardón  
     *senon mal e viltança.*

Neste caso son dous os versos que fican interpolados entre o primeiro e o segundo versos que constitúen o refrán *intercalar*, e tal e como acontecía na cantiga *Quen vos mui ben visse, senhor* (B 521/V 104), estes tamén se atopan intimamente unidos ao refrán, tanto desde un punto de vista semántico como sintáctico. Así, os catro versos finais de cada unha das tres estrofas compoñen un todo, unha unidade a través da cal o poeta-namorado insiste na súa consciencia de que nunca acadará o 'ben' da súa dama, senón todo o contrario.

En definitiva, e unha vez visto o desenvolvemento do refrán *intercalar* nestas tres cantigas de amor de Don Denís, temos necesariamente que concordar coas xa aludidas opinións de Jean-Marie D'Heur (1975: 196), Lorenzo Gradín (2004: 228) e Beltran (1995: 91); pois é obvio que a configuración do xénero de amor se viu influenciado por certos aspectos propios do xénero de amigo, sobre todo de tipo formal. Estamos a nos referir, neste caso, ao refrán e ao refrán *intercalar*, mais tamén ao paralelismo, isto é, a toda unha serie de figuras relacionadas coa *repetitio*, cuxa utilización posibilita a insistencia no contido semántico do texto, pondo especial énfase en certos aspectos que pasan así a se erixir no contido fundamental do poema.

Don Denis ‘*filhou*’ o texto de Pero Meogo <Levou s’ aa alva>, *levou s’ a velida* (B 1188/V 793) para compor unha das albas máis coñecidas da nosa lírica medieval, *Levantou s’a velida* (B 569/V 172). Reproducimos as dúas cantigas:

<p>&lt;Levou s’ aa alva&gt;, levou s’ a velida, vai lavar cabelos na fontana fria <i>leda dos amores, dos amores leda</i></p> <p>&lt;Levou s’ aa alva&gt;, levou s’ a louçana, vai lavar cabelos na fria fontana <i>leda dos amores, dos &lt;amores leda&gt;</i></p> <p>Vai lavar cabelos na fontana fria; passou seu amigo, que lhi ben queria <i>leda dos &lt;amores, dos amores leda&gt;</i></p> <p>Vai lavar cabelos na fria fontana; passa seu amigo, que &lt;a&gt; muit’ a&lt;ma&gt;va <i>leda dos a&lt;mores, dos amores leda&gt;</i></p> <p>Passa seu amigo, que lhi ben queria; o cervo do monte a augua volvia <i>leda dos a&lt;mores, dos amores leda&gt;</i></p> <p>Passa seu amigo que a muit’ amava; o cervo do monte volvia &lt;a&gt; augua <i>leda &lt;dos amores, dos amores leda&gt;</i></p> <p>Pero Meogo (B 1188/V 793)</p>	<p>Levantou s’ a velida, <i>levantou s’ &lt;aa&gt; alva,</i> e vai lavar camisas <i>eno alto,</i> <i>vai las lavar &lt;a&gt; alva</i></p> <p>Levantou s’ a louçana, <i>levantou s’ &lt;aa&gt; alva,</i> e vai lavar delgadas <i>eno alto,</i> <i>vai las lavar &lt;a alva&gt;</i></p> <p>&lt;E&gt; vai lavar camisas; <i>levantou s’ &lt;aa&gt; alva;</i> o vento lhas desvia <i>eno alto,</i> <i>vai las lavar &lt;a&gt; alva</i></p> <p>E vai lavar delgadas; <i>levantou s’ &lt;aa&gt; alva;</i> o vento lhas levava <i>eno alto</i> <i>vai las lavar &lt;a alva&gt;</i></p> <p>O vento lhas desvia; <i>levantou s’ &lt;aa&gt; alva,</i> meteu s’ &lt;a&gt; alva en ira <i>eno alto,</i> <i>vai las lavar &lt;a alva&gt;</i></p> <p>O vento lhas levava; <i>levantou s’ &lt;aa&gt; alva;</i> meteu s’ &lt;a&gt; alva en sanha <i>eno alto,</i> <i>vai las lavar &lt;a alva&gt;</i></p> <p>Don Denis (B 569/V 172)</p>
---	--



Ambas as composicións fan uso do paralelismo e do *leixa-pren*, así como da simboloxía ligada a diversos elementos como o cervo, o vento, a auga...; mais estes aspectos, xa abondo estudados<sup>6</sup>, non son os que aquí nos interesan, senón que desexamos fixar a nosa atención nalgunhas das mudanzas ou innovacións introducidas polo rei portugués no seu texto a respecto da alba composta por Pero Meogo. Deste modo podemos dicir que, entre outras, realiza, por exemplo, unha modernización a nivel lingüístico ao substituír o arcaísmo *levou* por *levantou*, forma xa maioritaria no período dionisiáco; á vez que engade o procedemento do fonosimbolismo no último verso do refrán; xoga co vocábulo *alva*, palabra chave da composición, e recorre ao refrán *intercalar*, que ocupa tres dos cinco versos de que consta cada estrofa.

A razón de que nos deteñamos, aínda que brevemente, nesta cantiga de amigo dionisiáca é que nela se inclúen elementos e procedementos que na altura supoñían unha innovación dentro da escola galego-portuguesa: é o caso da actualización lingüística, mais, sobre todo, para o que aquí nos interesa, da introdución do refrán *intercalar*.

Isto viría apoiar a teoría, enunciada por algúns especialistas (Beltran, 2007: 244-245), de que fose Afonso III ‘O Bolonhês’, pai do rei-trobador, o introdutor desta ‘moda poética’ na nosa lírica medieval; porque, aínda que o refrán *intercalar* tamén se dá na obra de poetas ligados á corte de Afonso X, é realmente na de Afonso III de Portugal e o seu fillo Don Denis onde o seu uso é verdadeiramente abundante. Así, á comprobada fidelidade de Don Denis á inserción deste artificio no seu cancionero, temos que sumar a ampla utilización que tamén se rexistra na produción poética do seu fillo Afonso Sanchez e noutros trobadores ligados á súa corte, como Estevan da Guarda (privado do rei Denis) e Estevan Fernandez d’Elvas.

Afonso III regresa a Portugal por volta do ano 1245, despois de permanecer durante máis de vinte anos en terras francesas, e é de alí de onde traería algunhas das ‘modas literarias’ que se atopaban en voga na Europa da época e que, posteriormente, serían asumidas e adaptadas polo trobadorismo do occidente peninsular, como moi probabelmente aconteceu co refrán *intercalar*; mais tamén, por exemplo, coa introdución e versión para o galego-portugués da *Post-Vulgata* artúrica<sup>7</sup>. Esta circunstancia foi posta en evidencia por Henry R. Lang xa a finais do século XIX:

*During his sojourn at the French court, he was joined by a number of Portuguese nobles, who returned with him to Portugal in 1245. [...] Alphonse and his followers must have been profoundly impressed with the literary culture of France, and it is to be supposed that through them many of the conceits and forms of French poetry became known in Portugal. [...] From what has been said it will be seen that, as far we know, the intercourse between the Portuguese and the troubadours and trouvères did not take place in Portugal, but at foreign courts, and that it could, therefore, in most cases be neither intimate nor of long duration* (Lang, 1895: 213).

<sup>6</sup> Véxase a este respecto o artigo de Beltran (2007: 177-193) «*O vento lh’as levava: Don Denis y la tradición lírica oral*» e Brea & Lorenzo (1998: 125).

<sup>7</sup> Remitimos, a este respecto, ao traballo de Ivo Castro (1983).

Esta breve análise das cantigas do rei Don Denis serviu para comprobarmos varios aspectos: en primeiro lugar, a adaptación que se produce, no seo da cantiga de amor, entre os contidos máis aristocráticos e áulicos e os procedementos formais de extracción autóctona; comprobamos, igualmente, a coñecida importancia da *repetitio* na nosa lírica medieval; e tamén vimos o uso que Denis fai do artificio do refrán *intercalar* no seu cancionero, indicio que, na nosa opinión, proba o feito de que fora o seu pai, Afonso III ‘O Bolonhês’, o introdutor desta práctica no trobadorismo galego-portugués.

En definitiva, coidamos que as cantigas do rei-trobador constitúen un *súmmum* da lírica galego-portuguesa, unha perfecta fusión entre a tradición e a innovación, pois «Poeta tardío, D. Denis deixou na súa poesía una condensação, recapitulação e síntese da tradição poética em que se formou e, ao mesmo tempo, uma espécie de confronto criativo com os textos que “cita” ou aos quais “alude”» (Gonçalves, 2000: 210).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beltran, V. (1995). *A cantiga de amor*. Vigo: Xerais.
- (2007). *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval* (Anexo 59 de Verba). Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- Brea, M. & P. Lorenzo (1998). *A cantiga de amigo*. Vigo: Xerais.
- Castro, I. (1983). «Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano das Post-Vulgata», *Boletim de Filologia* XXXVIII, 81-98.
- Cohen, R. (2003). *500 Cantigas d’Amigo*. Porto: Campo das Letras.
- Correia, Â. (2000) [1993]. «Refram». In G. Lanciani & G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 570-571.
- (2005). «Refrões sem autonomia rimática na lírica galego-portuguesa: um contra-modelo». In A. S. Laranjeira & J. C. Ribeiro Miranda (orgs.), *Actas do V Colóquio da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Secção Portuguesa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 69-80.
- D’Heur, J. M. (1975). *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*. Contribution à l’étude du «Corpus des Troubadours», s.l.
- Ferreiro, M.; C. P. Martínez Pereiro & L. Tato Fontaiña (eds.) (2007). *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Gonçalves, E. (2000) [1993]. «Dom Denis». In G. Lanciani & G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 206-212.
- Lang, H. R. (1895). «The relations of the earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères», *Modern Language Notes* X, 207-231.
- Lausberg, H. (1991) [1966]. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, vol. II. Madrid: Gredos.

- Lorenzo Gradín, P. (2004). «Unidade e diversidade poéticas. As cantigas de refrán do *Cancioneiro da Ajuda*». In M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 225-242.
- Nunes, J. J. (1972) [1932]. *Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- Riquer, M. de (1989) [1975]. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, vol. I. Barcelona: Ariel.
- Tavani, G. (2002) [1999]. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Edições Colibri.