

En *Cantares de amigos. Estudios en homenaxe a Mercedes Brea*. (España):
Universidade de Santiago de Compostela.

La flor, el caballo y el amigo. El sincretismo armónico del Cancionero del rey Don Denis.

María Gimena del Rio Riande.

Cita:

María Gimena del Rio Riande (2016). *La flor, el caballo y el amigo. El sincretismo armónico del Cancionero del rey Don Denis*. En *Cantares de amigos. Estudios en homenaxe a Mercedes Brea*. (España): Universidade de Santiago de Compostela.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/128>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/qRg>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La flor, el caballo y el amigo. El sincretismo armónico del *Cancionero del rey Don Denis*

GIMENA DEL RÍO RIANDE
SECRET-IIBICRIT, CONICET (Buenos Aires)

Para las almas generosas todas las tareas son nobles.

1. Lo sincrético armónico en el *Cancionero del rey Don Denis*

Con la lucidez y el didactismo que la caracterizan, y con el fin de acercarse al *sincretismo armónico*¹ del que es ejemplo la cantiga de amigo *Levantous' a velida* (B569, V172), Mercedes Brea nos regaló una de las mejores descripciones del *Cancionero del rey Don Denis* (= *CDD*):

É de todos coñecido que o *Cancioneiro de Don Denis* representa en certo modo —tanto polo número de textos conservados (en total, cento trinta e sete cantigas) como pola propia cronoloxía e, naturalmente, pola posición relevante que ocupa na tradición galego-portuguesa— un compendio de toda a produción trobadoresca

1 Como concepto aplicado a la literatura, véase el fundamental trabajo de Richthofen (1981). Abordé este fenómeno desde la noción de transculturación en el *CDD* en Río Riande (2010, I: 251-255).

(non só peninsular, senón europea en xeral), no cal poden atoparse utilizados case todos os recursos métricos e retóricos e desenvolvidos case todos os motivos temáticos presentes na lírica medieval (Brea 2000: 139).

En el *CDD* el maridaje de la práctica compendiadora y la voluntad de renovación en la hora tardía de la lírica trovadoresca, a través la hibridación de motivos románicos, gallego-portugueses o propiamente *dionisinos* que se solapan y desdibujan, hace aún más evidente lo sincrético armónico que Brea señalaba para la famosa reelaboración regia del alba románica y que, en muchos sentidos, puede extenderse a la cantiga de amigo que de aquí en adelante nos ocupará, *Amad' e meu amigo* (B570, V173).

La pieza se transmite en los apógrafos coloccianos a continuación de la antes mencionada, en la zona dedicada al género de amigo del *CDD*², sin más errores que los que habitualmente hacen a las piezas paralelísticas de metro breve con estribillo y *leixapré*n:

- | | |
|-----|--|
| I | Amad' e meu amigo,
valha Deus,
vedela frol do pinho,
e guisade d' andar. |
| II | Amigu' e meu amado,
valha Deus,
vedela frol do ramo,
e guisade d' andar. |
| III | Vedela frol do pinho,
valha Deus,
selad' o baiosinho,
e guisade d' andar. |
| IV | Vedela frol do ramo,
valha Deus,
selad' o bel cavalo,
e guisade d' andar. |

2 La sección de cantigas de amor de Don Denis comienza en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional* (*B*) en el folio 111r y finaliza en el 124r, donde se inicia el corpus de amigo, que termina en el 133v. En el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (*V*) las cantigas de amor lo hacen del 7r al 20v, donde se da comienzo al corpus de amigo, que se cierra en el 39r. El grupo de composiciones de escarnio es transmitido solo por *B* entre los folios 320v-322v.

V Selad' o baiosinho,
valha Deus,
treidevos, ai amigo,
e guisade d' andar.

VI [Selad' o bel cavalo,
valha Deus,
treidevos, ai amado,
e guisade d' andar.]

(Rio Riande 2010, II: 1565)

2. El sincretismo de lo románico y lo gallego-portugués

Una lectura rápida del texto, guiada por su estructura versal y algunos términos clave para el género, nos indicaría que estamos ante una típica cantiga de amigo denominada por la crítica especializada como de tipo tradicionalista o popularizante. De acuerdo a sus rasgos formales, podríamos considerarla parte de un corpus delimitado *a posteriori* y compuesto por unas cuarenta y cuatro piezas que se construyen en *cobras alternativas* con *refrán*, paralelismo y *leixapréñ*³, y donde cuatro de estas utilizan, además, estribillo intercalar, un recurso menos abordado por los gallego-portugueses y más querido por los *trouvères*: *Eu velida non dormia* (B829, V415), de Pedr' Eanes Solaz, *Jus' a lo mar e o rio* (B1157, V759), de Johan Zorro, y *Levantous'...* y la pieza que aquí traemos, del rey Don Denis. Así y todo, los esquemas rimáticos de estas dos últimas no se documentan en la lírica *d'oïl*; tampoco los hallamos en las *Cantigas de Santa María* y resultan dos *unica* en los cancioneros profanos gallego-portugueses. Muy similares, ambos se construyen métricamente sobre versos breves, de entre siete y tres sílabas: a6' B5' a6' C3' B5', para el primer caso, a6' B3 a6' C6, para el segundo⁴.

3 El único caso que parece contradecir la unión de la forma paralelística con estribillo y el *leixapréñ* es el de la cantiga de amigo de maestría *Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo!* (B1135, V726) de Bernal de Bonaval. De este conjunto de cantigas solo dos son de amor.

4 Don Denis usó el *refrán* intercalar en otras siete cantigas de amigo con diferente estructura estrófica y versal: *Levantous' a velida* (B569, V172), *O voss' amig', amiga, vi andar* (B574, V178), *Quisera vosco falar de grado* (B585, V188), *Ai fals' amigu' e sen lealdade* (B595, V198), *Amiga, quen vos ama* (B598, V201), *Amigo, pois vos non vi* (B599, V202), *Non sei og', amigo, quen padecesse* (B604, V207).

También coinciden en la hibridación de rimas asonantes⁵ —habituales en el ámbito de la lírica tradicional— con las más cortesanas rimas consonantes.

Este encuentro sincrético de formas métrico-rimáticas ajenas a la lírica gallego-portuguesa con artificios compositivos propios de esta tradición se constata asimismo en la semántica de la cantiga. Es destacable, a pesar de la marca de género que aportan los términos, lo inusual de la estructura del apóstrofe inicial *Amad' e meu amigo*. Se trata de un compuesto que, más allá de no hallarse en otro texto del corpus de amigo, pone en primer lugar el término *amado*⁶, cuando es sabido que este funciona siempre como el segundo en los característicos pares rimáticos sinonímicos *amigo/amado*, tal y como luego sucede en los terceros versos de las últimas dos estrofas de la cantiga. No obstante, la distribución circular de estos vocablos como apóstrofes en las dos primeras coplas y como rimemas en las dos últimas, junto con lo acotado con respecto a la forma métrico-rimática de la pieza y sus rimas mixtas, intensifica su similitud con las canciones de danza románicas, sin dejar de apelar a los artificios propios del género de amigo.

Lo mismo puede apuntarse con respecto a ciertos ingredientes que igualmente colaboran con el carácter sincrético de la composición. Por un lado, la inusual construcción interjectiva *valha Deus*, del primer verso del *refrán*, no se constata en verso alguno de la tradición lírica gallego-portuguesa profana o mariana, donde es frecuente la más extensa *se Deus me valha* y sus reelaboraciones. Junto con ello, el hecho de no estar esta acompañada por el esperable y normativo complemento indirecto, deja inconcluso su sentido, pudiendo bien relacionarse así con los sentimientos de la amiga (el más esperable *Deus me valha*) o con la ventura de su amigo (*Deus vos valha*). Esta interjección de carácter coloquial acerca la cantiga del rey a canciones como *A la entrada del tens clar* (BEdT 461,012), donde la interjección *eya* juega a intercalarse entre los versos⁷. Finalmente, en lo que hace a la también inusual forma *treidevos* (*treide*, del verbo *traer*), es reseñable que su valor parece hibridar aquí el de *vīr* con valor de imperativo —atestado en unas diez composiciones de amigo de tipo paralelísticas⁸ y siempre en boca de la joven protagonista del género (Fernández Guidanes *et al.*

5 Tímbicamente, muy similares: -i~a y -a~a, en *Levantous'*... y -i~o y -a~o, en *Amad'*...

6 El verso 1 en *BV*, «Amigue meu amigo», da cuenta de un simple error de copia que se constata en el apóstrofe de la estrofa II, «Amigue meu amado».

7 Lyons (en Vázquez Veiga 2003: 47) apunta a la improductividad de buscar un contenido proposicional y una perfecta gramaticalidad en interjecciones como ¡válgame Dios! y Knuutila (2004: 211) las clasifica como *emotional interjections*.

8 Y en el escarnio *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha* (B1452, V1062), de Johan de Gaia.

1998: 201)— con el significado etimológico latino de *trahĕre*, ‘traer hacia sí’ (DLE, *traer*). Esta serie de formas extrañas a la norma gallego-portuguesa se continúa en el segundo verso del *refrán*, con otra expresión inédita en los cancioneros, *guisade d’ andar*. Rige así, tal y como en el castellano antiguo, el infinitivo para el verbo *guisar*, acompañado de la preposición *de*, con el sentido de ‘decidir, disponer, resolver’ (DLE, *guisar*), aquí adaptado al sentido de ‘marchar, emprender la marcha’.

Todas estas estructuras y términos, que desdibujan los límites de lo gallego-portugués y se integran en un espacio románico más amplio, se resignifican, a su vez, en la voz femenina que exhorta al amigo a emprender la marcha hacia ella. Estamos, en este caso, ante el perfil de una mujer fuerte y decidida (Fidalgo 1998: 193) que no es del todo común en el género de amigo⁹ y que hace que la “dialéctica de la actividad” en el texto resulte la contracara de la más frecuente relacionada con la tristeza de la joven por partida del amigo en la lírica gallego-portuguesa (Ron Fernández 1994: 115-134) y que, en última instancia, la del contexto opuesto al del alejamiento del poeta sufriente de su amada en los exordios primaverales de la lírica *d’oc* y *oíl*, *topos* este último que, como veremos en las líneas que siguen, resulta clave en la cantiga.

3. El sincretismo de lo románico, lo gallego-portugués y lo dionisino

La voz femenina habla imperativamente al amigo. Lo insta así a reparar en la *flor do pinho/flor do ramo*, a ensillar su *baio*/*sinho*/*bel cavalo* y emprender la marcha hacia ella.

Si bien las referencias a rocines y mulas pueblan las cantigas de escarnio¹⁰, los caballos no son parte del universo de amigo gallego-portugués. En el ámbito de la prosa portuguesa, el adj. *baio* aplicado al caballo se documenta en la *Cronica troyana*: «(...) trouxerō lle hu) *caualo bayo* despaña» (CORPUS, *bayo*)¹¹, resonando de

9 Marcando, de este modo, una diferencia con las cantigas en las que la muchacha desea (con pesar y cierta inseguridad) que regrese su amigo. Para más precisiones sobre temas y elementos característicos de la cantiga de amigo es referencia ineludible Brea-Lorenzo Gradín (1998). Para enmarcarla correctamente en ámbito románico sigue siendo imprescindible Lorenzo Gradín (1990).

10 En el CDD, tres cantigas de escarnio trabajan sobre los términos rocín, mula y sus equívocos: B1535, B1536, B1537.

11 Como bien recuerda Martínez Pereiro (1996: 119), un término similar al *baio*/*sinho* de nuestra pieza, *mua baia*, se menciona únicamente en la cantiga de amor *A por que perço o dormir* (B960, V547) de Johan Airas y en el escarnio *Don Meendo, Don Meendo* (B474bis) de Alfonso X, aunque el sentido del proverbio de los versos «quen leva o baio, non leixa a sela», esto es, «Uno piensa el bayo y otro el que le ensilla» (NTLLE, *Diccionario* de 1780), no está presente en la frase de la cantiga dionisina,

algún modo en esta referencia el carácter sobrenatural del que da cuenta en la épica francesa con el nombre *Baiard* en el *Roman de Alexandre*, el *Renaud de Montauban* o en el cantar de los *Quatre fils Aymon* (van Dijk-Noomen 1995: 30, 46)¹². La reelaboración en la cantiga dionisina del nombre *Baiard* a través de un diminutivo que denota «valores como ‘aquele que é um X pequeno ou delicado’» (Pante s/d), *baiosinho*, hibrida este carácter mágico del animal de la épica francesa con un término propio del léxico portugués del rey¹³. El hábil procedimiento compositivo, que apunta a un sincretismo tal en el que los elementos se hallan tan fundidos que son difíciles de descubrir con una simple lectura¹⁴, se refuerza en el par sinonímico de *baiosinho*, *bel cavalo*, expresión que se documenta para la lírica gallego-portuguesa únicamente en esta pieza dionisina. *Bel cavalo* resulta asimismo de una poderosa intertextualidad con el elemento transpirenaico: lo encontramos en la forma *bel cheval* en textos como el mencionado *Guillaume de Dole* de Jean Renart: «Quant ele vit le *bel cheval*», en los *lais* de Marie de France: «Un *bel cheval* li ad doné» o en el *Romance de Horn* de Thomas: «Ne nul *bel cheval* n’ ai» (Vine Durling 1997: 128).

A estas imágenes importadas superpuestas en la figura del caballo se suma que el acto de ensillarlo no se relaciona directamente con las actividades que los enamorados desarrollan en las cantigas de amigo¹⁵. Apenas podría pensarse dentro del corpus de piezas en las que se menciona la partida del amigo a la *cas del-Rei* —10 cantigas,

selad o *baiosinho*. En otro orden de cosas, la correcta interpretación del término *bayo* proviene del latín *badius*, ‘rojo amarillento’ (Sobrin 1775, XIII: 99), y no del blanco amarillento al que apunta el DLE en su entrada para el término (‘caballo o yegua de color blanco amarillento’), mal aconsejado por Covarrubias cuando explica que *bayo* es «(...) color, no embargante que comúnmente se escribe y se pronuncia con V, según su origen ha de ser porque los latinos le llamaban *balius color* (...)» (Riquer 1943: 185-186).

12 También en textos franceses como el *Roman de Berte* (Raynourad 19--, I: 168), en el *Poème de Rhône* o el *Guillaume de Dole* de Jean Renart, entre muchos otros, encontramos múltiples referencias a los bayos (Mistral 1966, I: 209).

13 Según Martínez Pereiro (1996: 121), «O uso do diminutivo e da adxectivación positiva asociada ao animal reflicte nun desprazamento dos sentimentos da namorada». Otra interpretación del animal en Brea-Díaz-González Fernández (1984: 76).

14 De parte del receptor actual. Para el momento de *performance* trovadoresca este sincretismo bien puede entenderse en la recepción de «(...) un público de ‘entendedores’, que conocería los textos y las melodías anteriores, y que sería receptivo a un discurso metapoético, aseguraba la difusión y la recepción del repertorio lírico en clave intertextual e intermelódica más allá de la simple lectura o audición del repertorio lírico medieval» (Rossell 2000: 164).

15 Como es esperable, el verbo selar se documenta en textos en prosa de trasfondo artúrico o de tipo cronístico como la *Demanda do Santo Graal*, casi siempre acompañado por otro como *enfrear*: «foi-se enfrear seu cavalo e *seelou-o*», o la *Cronica Geral de 1344*: «et das guaças que lhe Deus deu (...) mandauos aqui duzentos caballos *sellados* et *emfreados*».

según Ron Fernández (1994: 120-121)— o con las huestes regias¹⁶. Entenderíamos, dentro de este contexto, en primer lugar, que el amigo dejaría la compañía del rey y los suyos para ir hacia su amada, pero lo más destacable sería aquí que el hecho de ser un hombre del rey y de poseer un caballo daría a nuestro amigo el carácter de caballero, una precisión en su estatus social que no es común en el género de amigo.

En síntesis, este regreso del amigo-caballero a la compañía de su amiga resulta una actividad infrecuente en el corpus de amigo que, sumada a la intertextualidad del *cheval baiard* y el *bel cheval* en los pares *baiosinho* y *bel cavalo*, colaboran con la construcción y la recepción sincrética de la cantiga, entre lo transpirenaico y lo gallego-portugués, situándola en un cruce genérico, entre la épica, la lírica y el *roman* a través del retorno de este caballero-amigo-(¿guerrero?) luego de ver la *frol do pinho/frol do ramo*, elemento que, como fue adelantado, nos lleva a pensar en los exordios primaverales característicos de estos géneros.

La *frol do pinho* a la que el amigo-caballero recurre antes de emprender la marcha hacia su amada mantiene una relación intertextual marcada doblemente: por un lado, lo hace con las flores del verde pino de la cantiga dionisina *Ai flores, ai flores do verde pino* (B568, V171), y esta, a su vez, con, *Lanquan li jorn son lonc en may* (pc 262, 2; f 376: 8) de Jaufré Rudel. Como es ya sabido, con el fin de dar con el sentido de las *flores do verde pino*, Roncaglia (1984: 1-10) revisó las ramas de la tradición manuscrita del trovador de Blaja para dar con la lección *fors dels bel pis* ('flor del bello pino'), error por la flor del exordio primaveral occitano, *la fors d'albespi*¹⁷. La variante errónea de la que da cuenta la cantiga de Don Denis, trovador de «(...) un pays où le mot albespi est inconnu» (Roncaglia 1984: 8), se testimonia en otra pieza paralelística del género de amigo, *O anel do meu amigo* (B920, V507) de Pero Gonçalves de Portocarreiro, en el *verde pino*, se reelabora, a través de los mismos rimemas y rimas en esta pieza en la *frol do pinho*¹⁸. Así como, por su cronología, es difícil saber si la cantiga Pero Gonçalves de Portocarreiro precede o no a la para nosotros hoy mucho más famosa de Don

16 Esto solo sucede en dos cantigas, *Fois' o meu amigo d' aquí* (B83, V420), de Pero da Ponte, y *Dos que ora son na oste* (B556, V159), del rey Don Denis.

17 El eminente filólogo señaló entonces que: «En tout cas, les *flores do verde pino* semblent bien n'être autre chose qu' un déguisement des *fors d' albespi* traditionnelles dans la lyrique des troubadours: un déguisement qui reproduit justement la variante laquelle le *Chansionner d'Urfé* a transformé les *fors d'albespi* de Jaufré Rudel en *fors dels bels pis*» (Roncaglia 1984: 5).

18 Los pares *verde pino/verde ramo* no solo se repiten además en *Ai, flores, ai, flores do verde pino* (B568, V171) y en una gran cantidad de canciones y romances de tipo tradicional portugueses (Aliete Galhoz 1995: 239).

Denis y a esta, no resulta descabellado pensar que la *frol do pinho* funciona aquí sincréticamente, en un perfecto proceso de transculturación, fusionando el elemento floral de los exordios primaverales líricos transpirenaicos y las flores de los (verdes) pinos dionisinas. La originalidad de este procedimiento compositivo radica en que el rey propone así un sincretismo ya no solo entre lo románico y lo gallego-portugués sino con su propia obra, subrayando su rol en la tradición lírica gallego-portuguesa como el trovador más prolífico y virtuoso, una característica que, de algún modo, puede leerse en esa cantiga-manifiesto que es *Proençaes soen mui ben trobar* (B524b, V127).

4. Conclusión

Afirmar que la flor del (verde) pino es la imagen más sincrética y original del *CDD* y que, de algún modo, a través de la singular característica de la piña, el trovador supera a los poetas que solo trovan no *tempo da frol* (B524b, V127)¹⁹, resulta una hipótesis tan arriesgada como atractiva; no mucho menos aventurada es la que se pregunta por la cercanía material de las piezas sobre las flores de los pinos, sorprendentemente separadas en el cancionero dionisino por la ya mentada *Levantous'*... Lo que queda claro es que ningún elemento —estructural o temático— parece funcionar de modo aislado en esta cantiga sino en una sutil sedimentación de diferentes sentidos posibles alimentados por tradiciones diferentes, en un sincretismo que puede hacerse extensivo a todo el *CDD*, un texto tan armónico como complejo para quienes desde lejos buscamos acercarnos a él.

Bibliografía

- Aliete Galhoz, M. (1995), «Mais Algumas Notulas em Torno Aos Contos de Trabalho de Tras-os-Montes», in M. Caspi (ed.), *Oral tradition and Hispanic literature: essays in honor of Samuel G. Armistead*, New York: Garland Publications, pp. 231-243.
- Brea, M. (2000), «Levantou-s' a velida, un exemplo de sincretismo harmónico», in J. L. Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de Publicacións, tomo II, pp. 139-151.

19 Entendiendo la flor como transformación de la piña, en ese florecer mucho más extenso y duradero que la de la simple flor del arbusto (*aubépine*).

- Brea, M. - J. M. Díaz de Bustamante - I. González Fernández (1984), «Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa», *Boletim de Filologia* 29, pp. 75-100.
- Brea, M. *et al.* (1996-), MedDB — *Base de datos da Lírica profana galego-portuguesa*, <http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html> (30/12/2015)
- Brea, M. - P. Lorenzo Gradín (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo: Eds. Xerais de Galicia.
- Davies, M. - M. Ferreira (2006-), *Corpus do Português* (45 milhões de palavras, sécs. XIV-XX), <http://www.corpusdoportugues.org> (= CORPUS) (30/12/2015)
- Dijk, H. van - W. Noomen (1995), *Aspects de l'épopée romane: mentalités, idéologies, intertextualités*, Groningen: E. Forsten.
- Fernández Guidanes, A. - F. Magán Abelleira - I. Rodiño Caramés - M. Rodríguez Castaño - X. X. Ron Fernández - M. C. Vázquez Pacho (eds.) (1998), *Cantigas do Mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Fidalgo, E. (1998), «A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)», in *Actas do Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 189-212.
- Knuuttila, S. (2004), *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford: Clarendon Press.
- Lorenzo Gradín, P. (1990), *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Martínez Pereiro, C. P. (1996), *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa*, Lugo: A Nosa Terra.
- Mistral, F. (1830-1914), *Le poème du Rhône en xii chants; texte Provençal et traduction Française*, Paris: Lemerre.
- Pante, M. R. (s/d), «Abordagem dos morfemas derivacionais empregados nas cantigas d' amigo galego-portuguesas», *Revista Philologus* 14, www.filologia.org.br/revista/ (30/12/2015)
- Raynouard, F.-J.-M. (19--), *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues*, Heidelberg: Carl Winter, 5 vols.
- Real Academia de la Lengua Española (2015), *Diccionario de la Lengua Española. Edición del Tricentenario*, <http://dle.rae.es> (= DLE) (30/12/2015)
- Real Academia de la Lengua Española (2015), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtle> (= NTLLE) (30/12/2015)
- Richthofen, E. (1981), *Sincretismo literario: algunos ejemplos medievales y renacentistas*, Madrid: Alhambra.
- Rio Riande, Ma. G. del (2010), *Texto y contexto. El Cancionero del rey Don Denis. Edición crítica, estudio y anotación filológica*, Universidad Complutense de Madrid, 2 vols. [Tesis doctoral inédita].
- Riquer, M. (ed.) (1943), *Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona: Horta.

- Ron Fernández, X. X. (1994), «*Ir-se quer o meu amigo d'aquí*. Dialéctica de una actividad», in E. Fidalgo - P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro, pp. 115-134.
- Roncaglia, A. (1984), «*Ay flores, ay flores do verde pino*», *Boletim de Filologia* 19, II, *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, pp. 1-10.
- Rosell, A. (2000), «Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval», in Bagola, B. (ed.) *La Lingüística española en la época de los descubrimientos: Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe, Tréveris 16 a 17 de Junio de 1997*, Hamburg: Helmut Buske, pp. 149-156.
- Vázquez Vega, N. (2003), *Marcadores discursivos de recepción*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Sobrino, F. (1775), *Nouveau Dictionnaire de Sobrino, françois, espagnol et latin...*, Amberes: Freres de Tournes, tomo XIII.
- Vine Durling, N. (1997), *Jean Renart and the art of romace: essays on Guillaume de Dole*, Florida: University Press of Florida.