

El trovador y la tradición: Gil Perez Conde y la *cantiga de amor**

1. La lírica gallego-portuguesa – y, de manera particular, el género de la *cantiga de amor* – se ha visto sometida con frecuencia a valoraciones generales que, en muchas ocasiones, han determinado una visión tópica y restringida de la misma. Sin duda, los textos integrados en la ‘forme-type’ del ‘grand chant courtois’¹ han sido los más desfavorecidos en los ambientes académicos, en gran medida por la comparación constante que se ha establecido entre los mismos y sus homólogos occitanos. Este enfoque ha ocasionado que las *cantigas* hayan sido valoradas en relación a un sistema literario presidido por una ideología y unas convenciones estéticas alejadas de la realidad de la poética peninsular².

Es evidente que las *cantigas de amor* ofrecen respecto a las *cansos* provenzales una menor variedad temática y formal, así como un significado transparente, exento de la carga polémica que caracteriza a la ‘fin’amor’ desde sus inicios hasta (cuando menos) el primer cuarto del siglo XIII. Pero, como bien señaló Giuseppe Tavani, el alto grado de codificación que presentan las *cantigas de amor* encuentra su justificación en las coordenadas socio-políticas y culturales en las que salieron a la luz³. Así, la estructura centralista de las cortes del occidente ibérico mediatiza la ‘importación’ de los modelos provenzales, que ofrecen en dicha área geográfica – como en otras zonas europeas⁵ – un carácter ‘neutro’. De hecho, la tradición escrita gallego-portuguesa revela que la implantación del canto cortés en las coronas de Castilla-León y Portugal fue ajena a la férvida ‘dialéctica del *trobar*’⁵, por lo que la *cantiga de amor* se presenta desprovista del peso ideológico que poseen sus congéneres occitanos. Por tanto, la valoración del corpus trovadoresco gallego-portugués exige tener presente que la codificación retórico-formal que subyace a sus poemas formó parte de una elección estética que, de manera consciente, fue asumida como paradigma literario por autores y público en un contexto concreto. En esta perspectiva, no sorprende que las élites intelectuales

* Esta contribución deriva de las actividades realizadas en el Proyecto de investigación *La lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X*. II. *Autores y textos* (FFI2011-25899), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad español.

¹ Bec (1977, I, 33-35).

² Cf. Beltrán (1995, 9-12).

³ Tavani (1980, 61).

⁴ Cf. Meneghetti y sus correspondientes referencias bibliográficas (1984, 165-233).

⁵ Gruber (1983).

del centro y occidente hispánicos privilegiasen una concepción denotativa del ideal amoroso, que se tradujo en el cultivo de «una poesía di carattere autoreferenziale, altamente stereotipata, che finisce col valorizzare le aspirazioni più universalistiche insite nella poesia trobadorica»⁶.

Sin embargo, el ‘isomorfismo’ de la *cantiga de amor* muestra toda su utilidad⁷ no sólo porque permite individualizar el género en el conjunto de la lírica románica, sino también porque hace emerger aquellas trayectorias individuales que intentaron dinamizar o ampliar los horizontes de la estética cortés. Así, un análisis atento de los ‘cancioneros’ de autor muestra que la observación empírica, si bien no introduce una ruptura neta con las conclusiones expresadas por los especialistas sobre el género, pone de manifiesto que el corpus⁸ ofrece una serie de realizaciones particulares que matizan las afirmaciones adquiridas por una cierta inercia en la crítica especializada⁹.

2. Entre las voces que introdujeron novedades y contrastes respecto al repertorio de temas y motivos consolidados en la tradición, destaca la del trovador portugués Gil Perez Conde¹⁰. Su producción – tres *cantigas de amor* y quince de *escarnio e maldizer* – ha sido únicamente transmitida en la última sección del apógrafo italiano *B* (*B* 1515-1532), ya que el testimonio *V* presenta en la parte correspondiente una laguna¹¹. Entre los textos del registro cortés hay dos que llaman particularmente la atención del estudioso (cf. Apéndice), no sólo porque se insertan en una línea temática minoritaria de la tradición (el dolor y resentimiento del amante por la entrada de la *senhor* en el monasterio¹²), sino, sobre todo, porque ofrecen un perfil transgresivo respecto a los otros dos poemas del corpus que se oponen al monaquismo femenino. Es el caso de las cantigas de Johan de Guilhade (*Deus! como se foron perder e matar*, *LPGP* 70,14) y Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (*Preguntei ùa don[a] en como vos direi*, *LPGP*

⁶ Formisano (1990, 44). Conviene advertir que la homogeneidad que se percibe en los textos se difuminaría si se conservase la notación musical de los mismos. Como se recordará, los únicos ejemplares que han llegado a la actualidad con la correspondiente melodía son las seis cantigas de Martin Codax copiadas en el Pergamino Vindel (Ferreira 1986) y las siete cantigas de amor de Don Denis conservadas en el Pergamino Sharrer (1991).

⁷ Tavani (1980, 55-61 y 82-83).

⁸ Salvo indicación contraria, las cantigas se citarán con los códigos numéricos utilizados por Brea (1996), a partir de ahora abreviado como *LPGP*.

⁹ Entre los estudios realizados en época reciente sobre esta cuestión, remitimos al elaborado por Arbor (2009).

¹⁰ Algunos textos satíricos del autor indican que residió en la corte de Alfonso X, si bien la documentación histórica publicada hasta el momento sólo ha permitido recoger su presencia en el círculo de Sancho IV. Así lo confirma una carta de la cancillería real (fecha el 10 de febrero de 1286), que notifica que Gil Perez fue uno de los nobles que acompañó al monarca a su viaje a Bayonne para entrevistarse con Felipe IV. Cf. Gaibrois de Ballesteros (1922-1928, I, 92-94).

¹¹ Cf. las ediciones facsimilares de *B* (1982) y *V* (1973).

¹² En el registro aristocratizante el tema fue poco cultivado en la lírica románica de los siglos XII y XIII. Sin pretender ser exhaustivos, indicamos que sólo hemos conseguido localizar el mismo argumento en Bertran d'Alamanon (*Nuls hom non deu eser meraveilaz*, *BdT* 76,13) y Blacasset (*Se.l mals d'amors m'auzi ni m'es noisens*, *BdT* 96,10a).

140,4)¹³. Ambos textos expresan la disconformidad del trovador con la política de los linajes de consagrar las hijas a Dios dentro de unas premisas conceptuales que se pueden definir previsibles. Así, Guilhade protesta enérgicamente contra la decisión de dos doncellas nobles que han abrazado los votos religiosos y que, según su juicio, merecerían ir a la hoguera «porque foron mund'e prez desemparar» (*LPGP* 70,14, v. 6); por el contrario, Rodrigu'Eanes recurre en su cantiga a una estructura dialogada, en la que el amante encuentra consuelo en las palabras de la joven, que, tras culpar a la madre de su ingreso en el convento, proclama: «Trager-lhi eu os panos, mais non [o] coraçon» (*LPGP* 140,4, v. 6).

A la moderada carga expresiva de los textos citados, se opone la virulencia de Gil Perez Conde, que viola las normas de la ortodoxia cristiana al dirigir sendos ataques incendiarios contra Dios¹⁴. Las cantigas del portugués se incardinan en torno a un mismo eje semántico, que ve aumentada su eficacia discursiva al presentar cada texto información específica que enriquece y complementa el 'anticredo' del trovador.

El primero de los textos transmitido por *B* (*Ja eu non ei por quen trobar*) arranca con un íncipit que anuncia la privación de la amada y sus consecuencias negativas en la actividad poética del trovador¹⁵. Si los versos iniciales del texto podrían hacer pensar que la falta de motivación para cantar obedece a cualquiera de los presupuestos tradicionales de la lírica cortés (que, generalmente, giran en torno a los manidos tópicos de la crueldad y desamparo de la dama), el verso 5 rompe con la linearidad de la tradición al proclamar la verdadera causa de la ruptura del binomio *trobar - amar*: Dios se ha apoderado de la *senhor* del poeta. A partir de este segmento textual se produce un cambio brusco de tono, un ataque sin contemplaciones al poder divino, orientado hacia el *vituperium* y la blasfemia. En la argumentación de su causa, el autor recurre al *exemplum* procedente de las Sagradas Escrituras para tomar partido por la figura del mismísimo Satanás. Sin lugar a dudas, no había mejor forma de atacar al adversario que poniendo en escena a su enemigo por antonomasia. Para el caso específico sobre el que versa la cantiga (una apropiación intolerable), Gil Perez encuentra el adecuado paralelismo para su ofensiva en el ilícito hurto sufrido por su rival: se trata del pasaje del *Apocalipsis*¹⁶ (anticipado en Is. 14, 12-14) que narra como *o demo maior* preten-

¹³ Para la biografía de ambos trovadores, vid. Oliveira (1994, 362-363 y 428-429).

¹⁴ Como puede comprobarse en Gouiran (1993), es manifiesta la singularidad de estas cantigas respecto a aquellos textos occitanos en los que los trovadores contestan la figura divina.

¹⁵ Sobre el motivo del 'canto por amor' en los *trouvères*, véase Dragonetti (1979, 142-152). Para un estudio del *topos* y sus implicaciones ideológicas en las líricas occitana, oitánica y siciliana, consúltese Meneghetti (1984, 167-233). Para la lírica gallego-portuguesa, cf. Beltrán (1995, 67-69).

¹⁶ El paso del texto sagrado que subyace a los versos de la cantiga es el siguiente: «Et signum magnum apparuit in caelo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim: et in utero habens, clamabat parturiens, et cruciabatur ut pariat. Et visum est aliud signum in caelo: et ecce draco magnus rufus habens capita septem, et cornua decem [...]; et draco stetit ante mulierem, quae erat paritura, ut cum peperisset, filium ejus devoraret. Et peperit filium masculum, qui rectorus erit omnes gentes in virga ferrea: et raptus est filius eius ad Deum et ad thronum eius. Et mulier fugit in solitudinem ubi habebat

dió apropiarse del trono destinado a Cristo (Lc. 1, 32-33). La curiosa referencia a dicho episodio del Nuevo Testamento – que no encuentra paralelos en las restantes líricas románicas – no presupone un contacto directo del autor (y su público) con la Biblia, sino que, probablemente, como acontece en muchas otras ocasiones, procede de una relación indirecta con el texto sagrado a través de la escuela, la liturgia o la predicación. De hecho, en el ciclo anual del tiempo litúrgico, el *Apocalipsis* se leía desde Pascua hasta Pentecostés, y algunas de sus perícopas también constituían la lectura central de festividades concretas (como, por ejemplo, la de San Miguel, que está íntimamente relacionada con el pasaje mencionado)¹⁷. Pero, en cualquier caso, conviene subrayar que Perez Conde incrusta en su texto un pasaje bíblico, que, por su inusitada intención, destaca en el conjunto de la lírica europea medieval.

En la prosecución de su invectiva, el trovador desfigura en los versos que cierran la segunda cobla el matrimonio místico de Dios y María con una interrogación retórica llena de ironía y sarcasmo¹⁸. Como se sabe, el modelo de María como Madre y Esposa recorre toda la Edad Media¹⁹. Si no hay dudas de que el siglo XII fue (con Bernardo de Claraval a la cabeza) la centuria de la Virgen, en las cortes de la Península Ibérica, y de manera especial en Castilla, el siglo XIII fue el que marcó el fulcro literario de la devoción mariana, como muestran las compilaciones de Gonzalo de Berceo y Alfonso X. Precisamente, en las *Cantigas de Santa María*, surge en diversas ocasiones la condición de María como esposa del Verbo Encarnado, entre las que, a modo de ejemplo, sobresale el célebre dístico «Virgen Madre gloriosa / de Deus filla e esposa», o los diáfanos versos «Mas aquesta Virgen amou Deus atanto / que a emprennou do Espirito Santo [...] / e ben semella de Deus tal drudaria»²⁰. En un ambiente intelectual impregnado de cultura mariana la puesta en solfa de la dimensión sponsalicia de Dios no podía encontrar mejor ámbito de recepción.

Dios ha traicionado la confianza del trovador al robarle el bien máspreciado que tenía, de ahí su incredulidad y escepticismo ante los principios de la generosidad y amor divinos, sintetizados en el conocido enunciado evangélico *Deus caritas est* (I Jn, 4, 16). El texto se concluye con la imposibilidad de conciliación entre las partes, por lo que el trovador se limita a solicitar a su adversario una muerte

locum paratum a Deo...» (Ap. 12, 1-6). Las cursivas son nuestras. Como se sabe, la pugna se salda con la victoria de San Miguel (Ap. 12, 7-12).

¹⁷ Righetti (1955, I, 1215-1220); Martimort (1987, 159-161 y 942-950).

¹⁸ La idea de la Virgen como ‘esposa del Señor’ está presente en autores tan antiguos como Pedro Crisólogo o Prudencio. Para esta cuestión, véanse, entre otros, Warner (1991, 63-67) y Dalarun (1992, 40-41).

¹⁹ Matizamos aquí la opinión de Gouiran, que dice: «je comprends pour ma part que Dieu veut dire par là que, se passant lui-même de femme, Gil peut donc fort bien en faire autant, d’où cette très scandaleuse répartition du trovador, puisque, si la Vierge est assurément reconnue comme mère de Dieu, la notion de femme de Dieu, telle qu’il l’avance, ne me paraît pas d’une impeccable orthodoxie». (Gouiran, p. 91). En nuestro caso, consideramos que el carácter heterodoxo de los versos tiene por finalidad cuestionar el celibato y pureza divinos.

²⁰ Mettmann (1989, III, n° 340, vv. 1-2, y n° 413, vv. 20-23).

anticipada. La cantiga finaliza con un verso que, a modo de epifonema, trae a la mente del público uno de los episodios más conocidos del Antiguo Testamento: la destrucción de Sodoma y Gomorra (Gen.19). El manuscrito carece en esta última estrofa de un verso²¹ que proporcionaría la correcta interpretación de la alusión bíblica, pero, a pesar de su carácter fragmentario, el pasaje parece acentuar la naturaleza destructora (y humana) de Dios en detrimento de su carácter divino.

El ataque a la divinidad continúa en el siguiente texto transmitido por el testimonio *B*, en el que, como pone de manifiesto el apóstrofe del verso inicial (*Deus*), el trovador opta por maldecir directamente a su rival. Desde el punto de vista conceptual la cantiga retoma el núcleo central del robo de la amada y, aunque insiste en informaciones dadas en el poema precedente (cf. la negación de la munificencia y amor de Dios hacia sus criaturas, vv. 13-24), introduce nuevas recriminaciones que, una vez más, se alejan de la ortodoxia cristiana. En este caso la figura mediadora de María es el pretexto utilizado por el trovador para fingir que no va a seguir la vía de la injuria. La aparente benevolencia del amante hacia el Dios-Hijo por amor a su Madre se desvanece de inmediato con una referencia sacrílega a la persona del Padre²². Al haber sido privado de la *senhor*, la perfección moral del trovador se ve truncada, por lo que decide alejarse definitivamente del Creador. Por otra parte, la existencia de un Dios puro que prioriza los cuidados del alma es sometida a una deformación burlesca mediante el recurso a una de las clasificaciones medievales más difundidas para las mujeres entre predicadores y moralistas²³ (*velhas feas / frefmosas e mancebas*, vv. 20-21): la figura humana de Cristo es llevada a su extremo y, como cualquier hombre, se decanta más por la hermosura exterior de la mujer que por la belleza del alma. Como culmen del desarrollo impío del texto, la *fiinda* manifiesta la verdadera índole de aquel ‘amante’, que, una vez que se apodera de

²¹ Lapa (1970, n° 256, vv. 26-28) ha propuesto la siguiente enmienda para el verso omitido en el manuscrito (lo que, a su vez, le obliga a efectuar una adición en el último verso del texto):

Om'é: tod'aqueste mal faz
[como fez ja, o gran malvaz],
e[n] Sodoma e Gomorra.

²² En nuestra propuesta de edición optamos (al igual que Lapa) por introducir un encabalgamiento entre las dos primeras coblas del texto, por lo que hemos considerado que la oración que abre la segunda estrofa es una cláusula relativa, cuyo antecedente es el sintagma *Vosso Padre*. Sin embargo, Martínez Pereiro (1993, 215) otorga a las estrofas carácter independiente e interpreta los versos 7-8 como una interrogativa causal. Por otra parte, cabe precisar que el v. 9 (sin duda, el *locus obscurus* de la cantiga) fue enmendado por Lapa (1970, 257) en *morrera eu, se mo non coomiasse*; según su lectura, *coomiar* tendría aquí los significados «prohibir», «impedir». Martínez Pereiro propone para dicho paso la conjetura *Morrera eu, se vos com'hom'[am]asse*, legítima desde el punto de vista métrico y semántico. En nuestro caso, y a falta de una alternativa mejor, hemos optado por seguir más de cerca la lección del códice y suponer que en el proceso de copia se produjo un error por adición de la grafía ‘m’ en la forma *comomhasse*; por otra parte, hemos subsanado la hipometría del verso con la adición de la copulativa ‘e’. Nuestra interpretación provisional del pasaje es la siguiente: ‘si no Le pesase (a Santa María), muriera yo, y si Os acusase (difamase) por ello mi señora’.

²³ Casagrande (1992, 98-99).

las jóvenes, incumple las reglas básicas del servicio amoroso y las abandona al cruel encierro en el monasterio.

3. El carácter polémico de los textos de Gil Perez Conde ocasionó que los especialistas los considerasen la mayoría de las veces *cantigas de escarnio e maldizer*²⁴ y sólo en ocasiones aisladas *cantigas de amor*²⁵. La adscripción de las piezas a un género no es baladí, ya que la cuestión reviste un valor que traspasa el mero problema taxonómico. El análisis acompasado de la clasificación de los textos y su colocación en el códice es un elemento fundamental para verificar en qué momento se insertó la producción del autor en la tradición manuscrita. Como se recordará, las primitivas antologías gallego-portuguesas – identificadas con el arquetipo de la tradición – se organizaron en función de dos criterios complementarios²⁶: por una parte, los compiladores siguieron un principio estético, según el cual los textos se distribuyeron en una de las secciones dedicadas a los tres géneros ‘canónicos’ (*amor, amigo y escarnio e maldizer*); por otra, esa distribución se combinó con la aplicación de una cronología relativa, que determinó que los autores más antiguos se agrupasen al comienzo de cada uno de los tres sectores apuntados. Entre finales del siglo XIII e inicios del XIV, el enriquecimiento de la tradición ocasionó que los compiladores abandonasen las pautas hasta aquel momento vigentes. El cambio de rumbo que se impuso en los *scriptoria* es patente en los apógrafos *B* y *V*, en los que, a partir de un determinado momento, se observa que la secuencia de autores y textos no respeta ni el criterio cronológico ni el de género.

Las cantigas de nuestro trovador no son productos totalmente aislados en el ‘sistema’, pues comparten con otros poemas²⁷ (exiguos en número) el ataque irreverente a Dios y el sutil hibridismo entre *amor* y *maldizer*, por lo que, para dilucidar la cuestión de su género de una forma neutra, hemos optado por anclarlas en la realidad de su transmisión textual. Para nuestro fin (y atendiendo a los datos expuestos en líneas precedentes), sólo se revela útil un elemento de carácter estructural: el análisis de la colocación en los códices de aquellos textos heterodoxos pertenecientes a trovadores del primer nivel de formación de la tradición manuscrita. Entre éstos, sólo se encuentran una cantiga de Vasco Gil (*Que sen mesura Deus é contra mí*) y dos de Pero Garcia Buralés (*Ja eu non ei oimais por que temer y Nunca Deus quis nulha cousa gran ben*). El vituperio de Vasco Gil se localiza en el *Cancioneiro da Ajuda* (A 146) – que, como es bien sabido, sólo recoge textos del ‘registro aristocratizante’ – y en la respectiva zona de las *cantigas de amor* del autor en *B* (B 269). Por lo que respecta a los textos de Garcia Buralés, aun-

²⁴ Cf. Tavani (1967, 418); Lapa (1970, 255-258); Gouiran (1991, 90); Brea (1996, I, 346 y 348); Lopes (1998, 260-261).

²⁵ Martínez Pereiro (1993); Oliveira (1994, 350). La singularidad de los textos ocasionó que Nunes no los incluyese en su clásica edición de las *cantigas de amor* (1972).

²⁶ Michaëlis (1904, II, 210-222); Tavani (1969, 145-175); Oliveira (1994, 43-121).

²⁷ Si bien la delimitación de las piezas no afecta a nuestra argumentación, precisamos que sólo hemos contemplado aquellos textos abiertamente blasfemos. Es el caso de las cantigas de Fernan Garcia Esgaravunha (*LPGP* 43,12), Pero Goterrez (*LPGP* 129,2), Vasco Gil (*LPGP* 152,11) y Pero Garcia Buralés (Marcenaro 2012, XXXIII y XXXVI).

que no están en A²⁸, figuran entre las cuatro cantigas que concluyen la sección de *amor* del trovador en B (B 221 y 223). Por tanto, los elementos internos de la tradición revelan que los *maldizeres* contra Dios fueron considerados en su momento de producción y copia *cantigas de amor*, ya que en todos ellos el desencadenante del canto es la desventurada condición existencial que padece el amante a causa de la crueldad divina²⁹.

Sin embargo, Resende de Oliveira, al analizar la posición de las cantigas de Gil Perez en la sección de *escarnio e maldizer* de B, apuntó:

A pesar de constituída, na sua maioría, por composicións do género poético correspondente, contém 3 cantigas de amor. Esta junção de dois géneros poéticos diferentes poderá não significar, no entanto, uma fuga à divisão tripartida das composições [...]. Na verdade, o propósito satírico dessas cantigas de amor seria propício a uma eventual decisão no sentido da colocação das mesmas na última secção, sem que o compilador em causa se sentisse responsável por uma infracção à estrutura da compilação³⁰.

A este propósito, cabe precisar que una de las *cantigas de amor* del autor (*Assi and'eu por serviço que fiz, LPGP 56,2*), lejos de ofrecer tintes satíricos, responde a uno de los temas convencionales de la lírica cortés: el lamento del trovador por la indiferencia de la dama. Desde nuestra perspectiva, la colocación de este texto, unida a la de las peculiares cantigas estudiadas en esta contribución, prueba que el autor no formó parte del arquetipo de la tradición. La ruptura del criterio de género en la copia de las tres piezas mencionadas es un elemento que corrobora que la producción del trovador portugués se incorporó a la tradición manuscrita en el segundo nivel de formación de la misma, es decir, entre ca. 1325-1350³¹.

Las invectivas que Gil Perez Conde lanzó contra Dios descollan en la lírica gallego-portuguesa – y en la románica en general – por su grado de autonomía, ya que ofrecen un marcado contraste con los módulos poéticos convencionales de la *cantiga de amor*. Al anular la carga ideológica del texto sagrado y de los principios del dogma cristiano, el trovador confirió al género un nuevo impulso a través de una ósmosis estilística cargada de dinamismo y voluntad innovadora.

Universidade de Santiago de Compostela

Pilar LORENZO GRADÍN

²⁸ Marcenaro (2012, 36-37).

²⁹ El tópico de un Dios que, cómplice de Amor, muestra su indiferencia ante el dolor del enamorado fue llevado a su extremo por un grupo de trovadores que franquearon las fronteras de la ética cristiana con una finalidad dinámica. Las informaciones que poseemos indican que en la cadena de la tradición la vía sacrílega gozó de un favor particular en la corte de Alfonso X. A este propósito, cabe señalar que las polémicas más descarnadas proceden de Burgalés y de nuestro trovador, que, además, son los únicos que recurren a la *auctoritas* del texto bíblico en sus cantigas. Este particular, unido al empleo de la misma secuencia de arranque en dos de las composiciones de dichos autores (*Ja eu non ei...*) – secuencia única en toda la lírica gallego-portuguesa –, parece indicar que ambos compartieron un mismo círculo literario (que, probablemente, fue la corte alfonsina).

³⁰ Oliveira (1994, 350).

³¹ Tavani (1980, 35); Oliveira (1994, 275-282).

Referencias bibliográficas

- Arbor, Mariña, 2009. «Voz e voces na lírica profana galego-portuguesa: de Airas Moniz a don Afonso Sanchez», in: *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di Furio Brugnolo / Francesca Gambino, Padova, Unipress, vol. II, 531-558.
- Bec, Pierre, 1977. *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 2 vols.
- Beltrán, Vicente, 1995. *A cantiga de amor*, Vigo, Edicións Xerais.
- Brea, Mercedes (coord.), 1996. *Lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2 vols.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Cód. 10991, 1982. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*, 1973. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos – Instituto de Alta Cultura.
- Casagrande, Carla, 1992. «La mujer custodiada», in: Georges Duby / Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. II La Edad Media*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, Madrid, Taurus, 93-131.
- Dalarun, Jacques, 1992. «La mujer a ojos de los clérigos», in: Georges Duby / Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. II. La Edad Media*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, Madrid, Taurus, 29-59.
- Dragonetti, Roger, 1979. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints.
- Ferreira, Manuel P., 1986. *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Formisano, Luciano, 1990. *La lirica*, a cura di ---, Bologna, Il Mulino.
- Gaibrois de Ballesteros, Mercedes, 1922-1928. *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 3 vols.
- Gouiran, Gerard, 1993. «*Os meum replebo increpationibus (Job, XXIII, 4)*. Comment parler à Dieu sans prier, ou la contestation contre Dieu dans les lyriques occitane et galaïco-portugaise», in: *O Cantar dos Trovadores*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 77-98.
- Gruber, Jörn, 1983. *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnessangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer.
- Lapa, Manuel Rodrigues, 1970. *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia
- Lopes, Graça Videira, 1998 [1994]. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa.
- Marcenaro, Simone, 2012. *Pero Garcia Buralés. Canzoniere*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Martimort, Aimé G., 1987. *La Iglesia en oración*, Barcelona, Herder.
- Martínez Pereiro, Carlos P., 1993. «Nova proposta textual da cantiga B 1528 de Gil Perez Conde. Frustração amorosa e blasfémia», in: *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, vol. I, 215-220.
- Meneghetti, M^a Luisa, 1984. *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi Editore.
- Mettmann, Walter, 1989. *Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 3 vol.

- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina, 1990 [1904]. *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Nunes, José J., 1972. *Cantigas d'amor*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro.
- Oliveira, António Resende de, 1994. *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- Righetti, Mario, 1955. *Historia de la liturgia*, Madrid, BAC, 2 vols.
- Sharrer, Harvey L., 1991. «Fragmentos de sete *cantigas d'amor* de D. Dinis, musicadas – uma descoberta», in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, vol. I, 13-29.
- Tavani, Giuseppe, 1967. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, Giuseppe, 1969. *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, Giuseppe, 1980. «La poesía lírica galego-portoghese», in: Jauss, Hans Robert/Köhler, Erich (eds.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, vol. II, tom. I, fasc. 6, 5-165.
- Warner, M., 1991. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus.

Apéndice

I	
Ja eu non ei por quen trobar e ja non ei én corazón, porque non ei ja quen amar, por én mi mingua [a] razon, ca mi filhou Deus mia senhor, a que filhe o Demo maior quantas cousas que suas son,	1 5
Como lh'outra vez ja filhou a cadeira u siia o Filh'; e por que mi filhou bõa senhor que avia? E diz el que non á molher, se a non á, pera que quer pois tant'a bõa Maria?	10
Deus nunca mi a mí nada deu e tolheme bõa senhor, por esto non creo en El eu, nen me tenh'eu por pecador, ca me fez mia senhor perder. Catade que mi foi fazer confiand[o] eu no seu amor.	15 20

Nun[c]a se Deus migu'averra,
 se mi non der mia senhora,
 mais como mi o corregerá?
 Destroiam'ante ca morra 25
 Hom'é : tod'aqueste mal faz,
 [..... -az]
 e Sodoma e Gomorra.

B 1527, f. 319v, cols. a-b

6. filhe] filhou *B* 10. filhou] filou *B* 15. deu] de *B* 22. Nunca] Nũa *B*; averra] aveirja
B 25. morra] mora *B* 27. om. *B*

II

A la fe, Deus, se non por por Vossa Madre, 1
 [...] a mui bõa Santa Maria,
 fezeraVos eu pesar, u diria,
 pola mia senhor, que mi Vós filhastes,
 que visseades Vós que mal baratastes, 5
 ca non sei tan muito de Vosso Padre

Por que Vos eu a Vós esto sofresse,
 se non por Ela ; se Lhi non pesasse,
 morrerá eu, [e] se Vos coomiasse
 a mia senhor, [a] que mi Vós tolhestes. 10
 Se eu vosso'era, por que me perdestes?:
 non queriades que eu máis valesse.

Disseдеми ora que ben mi fezestes,
 por que eu crea en Vós nen Vos servia,
 senon gran tort'endoad'e sobervia, 15
 ca mi teedes mia senhor forçada,
 e nunca eu do Vosso filhei nada,
 des que fui nado, nen Vós non mi o destes.

Fariam'eu o que nos Vós fazedes:
 le[i]xar velhas feas, e as fremosas 20
 e mancebas filhalas per esposas.
 Quantas queredes Vós, tantas filhades,
 e a mí nunca mi nen ùa dades:
 assi partides migo quant'avedes !

Nen as servides Vós nen as loades, 25
 e vanse Vosqu', e, poilas alo teedes,
 vestidelas mui mal e governades,
 e metedesnolas tralas paredes.

B 1528, f. 319v, col. b - f. 320r, col. a

4. filhastes] filastes *B* 9. morrerá] moirera *B*, coomiasse] comomhasse *B* 10. tol-
 hestes] tolestes *B* 16. teedes] ceedes *B*; senhor] senhora *B* 20. le[i]xar] lexar *B* 26.
 poilas] poi[s]las *B*