

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

ADVERSUS DEUM. TROVADORES EN LA FRONTERA DE LA *CANTIGA DE AMOR**

PILAR LORENZO GRADÍN
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Las *cantigas de amor* han merecido con frecuencia valoraciones generales que han proyectado una visión tópica y restringida de las mismas. Aunque es evidente que el género se asienta en una serie de «principios dominantes», el examen atento de los *cancioneros* individuales revela experiencias que intentaron renovar las estructuras codificadas de la poética gallego-portuguesa. Para ilustrar este particular, el estudio que se presenta a continuación analiza la iniciativa de aquellos trovadores del círculo de Alfonso X que revitalizaron el género con el cultivo de nuevas líneas temáticas, marcadas, en este caso, por el vituperio contra la divinidad.

Palabras clave: *Cantiga de amor*, innovación temática, *vituperium* divino, Biblia, corte de Alfonso X, Pero Garcia Burgalés, Gil Perez Conde, Géneros y tradición manuscrita.

Abstract: The *cantigas de amor* have often deserved general ratings that have projected a topical and restricted view of them. While it is clear that genre is based on a series of «dominant principles», careful examination of individual *cancioneros* reveals experiences that attempted to renew the encoded structures of the Galician-Portuguese poetic. To illustrate this point, the study presented below analyses the initiative of those troubadours from the circle of Alfonso X who revitalized the genre with the cultivation of new thematic lines, marked by the vituperation against divinity.

* Este trabajo se integra en el ámbito del 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.

Keywords: *Cantiga de amor*, thematic innovation, *vituperium* divine, Bible, court of Alfonso X, Pero Garcia Burgalés, Gil Perez Conde, genres and manuscript tradition.

Sobre la mayoría de las tradiciones líricas medievales pesa una serie de juicios estéticos que, en gran medida, condicionan la recepción y valoración de las mismas en la crítica especializada y, consiguientemente, en los ambientes académicos. La poesía gallego-portuguesa no ha escapado a consideraciones generales que han proyectado una visión limitada de la misma –sobre todo, en lo que respecta a los géneros de la *cantiga de amor* y la *cantiga de amigo*–. Tal circunstancia obedece fundamentalmente a dos factores: por una parte, los estudiosos se han visto influidos por las opiniones que, desde finales del siglo XIX, voces autorizadas –como la de la insigne Carolina Michaëlis– vertieron sobre la producción de los *trobadores* peninsulares, sobre la que pesó como una losa el marco ideológico romántico; por otra, los textos del registro amoroso –y, de modo particular, la *cantiga de amor*– han sido sometidos a una comparación desmedida con la producción de los trovadores provenzales¹. Como ya puso de manifiesto Giuseppe Tavani en uno de sus clásicos estudios², esta manera de aproximarse a la lírica gallego-portuguesa es insatisfactoria, porque no utiliza como criterio de ubicación de la praxis literaria la peculiar conformación histórica y socio-cultural que subyace a la misma. De hecho, la implantación del «canto cortés» en territorio ibérico se produce en el marco de unas estructuras políticas e ideológicas que difieren notablemente de aquellas en las que se había desarrollado la *fin'amor* de los occitanos; de ahí que la poética gallego-portuguesa ofrezca, al menos en apariencia:

1. A este propósito, véanse las observaciones y bibliografía aportadas por Vicente Beltrán, *A cantiga de amor*, Vigo, Edicións Xerais, 1995, pp. 9-12; Julian Weiss, «On the conventionality of the *cantigas d'amor*», *La Corónica*, 26 (1997), pp. 225-246, y Mariña Arbor, «Voz e voces na lírica profana galego-portuguesa: de Airas Moniz a don Afonso Sanchez», in: *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, a cura di Furio Brugnolo / Francesca Gambino, Padova, Unipress, 2009, vol. II, pp. 531-534. Para la aplicación de juicios similares a la lírica amorosa de los *trouvères*, remitimos a Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève-Paris-Gex, Slatkine Reprints, 1979, pp. 545-551.
2. Giuseppe Tavani, «La poesía lírica galego-portoghese», en Hans Rober Jauss & Erich Köhler (eds.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1980, vol. II, tom. I, fasc. 6, pp. 7-15.

«la tendencia ad uno stile molto più uniforme di quello trobadorico, ad una *curialitas* stilistica contegnosa e monotona, fissata in schemi formulistici che congelano la vitalità dei modelli provenzali, a scapito delle più sottili e complessse implicazioni ideologiche e tecniche della poesia cortese»³.

Es bien sabido que las controversias suscitadas tras la puesta en marcha del modelo cortés por parte de Guilhem de Peitieu originaron que, durante todo el siglo XII y buena parte del XIII, los poetas participasen en un fecundo debate literario. En la cadena de la tradición se observa que, a partir del duque de Aquitania, todo un coro de voces toma posición frente a la nueva praxis erótica propalada desde los círculos áulicos. Así, el corpus conservado muestra que, desde el primer cuarto del siglo XII, la intertextualidad y los juegos formales interviene a favor de una polémica intelectual en la que la poesía se utiliza como arma arrojada cargada de implicaciones ideológicas y estéticas⁴. Por el contrario, la adaptación de la *cansó* en las cortes de Castilla-León y Portugal –al igual que sucede en la tradición siciliana y, en parte, también en la oitánica– se saldó con la renuncia a las diatribas sobre el «amor cortés». La experiencia lírica se vació, por tanto, del carácter dialéctico presente en los provenzales para dar paso a «una poesía di carattere autoreferenziale, altamente stereotipata, che finisce col valorizzare le aspirazioni più universalistiche insite nella lirica trobadorica, alleggerendo il peso degli elementi più marcatamente circostanziali»⁵. Una vez que se aceptan estos principios y se asume sin prejuicios que a cada tradición corresponde un *sistema* poético diferenciado, el carácter autorreferente de la lírica gallego-portuguesa se convierte en una «marca de fábrica» que revela toda su utilidad no sólo porque hace posible trazar la presencia de una serie de constantes estéticas, sino también porque permite valorar el peso y evolución de las mismas en el seno del propio movimiento trovadoresco⁶.

3. Íd., p. 14.

4. Para esta cuestión nos limitamos a enviar al lector a los siguientes estudios: Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnessangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1983; M^a Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi Editore, 1984, y Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri, 1996.

5. La cita procede de Luciano Formisano, *La lirica* a cura di ---, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 44.

6. Conviene tener presente que la (postulada) homogeneidad temática y formal de los textos adquiriría otra dimensión si se conservase la notación musical de los mismos. Como se sabe, los únicos ejemplares de la lírica profana gallego-portuguesa que han llegado a la actualidad

Las *cantigas de amor* se asientan en unos principios temáticos dominantes que Tavani distribuyó en cuatro campos semánticos⁷: el elogio de la dama, el amor del trovador, la reserva de la *senhor* y la pena del amante por el amor no correspondido. Los dos primeros campos señalados desempeñan en el género una función secundaria, porque, en palabras del filólogo italiano,

«si presentano (...) come se su di essi non fosse necessario insistere: quasi che si tratti di componenti implicite, alle quali appare superfluo dare uno svolgimento che (tranne rare eccezioni) vada oltre un'allusione o un richiamo atti al più a ricordare –o a suggerire– quale sia la chiave corretta per leggere e valutare il testo. Entrambi i campi semici secondari, di conseguenza, non solo si avvalgono di una serie numericamente ridotta di enunciati, ma si attuano anche attraverso una selezione lessicale esile e genericizzante al massimo»⁸.

Los campos mayoritarios se combinan, a menudo, en un mismo texto, si bien no hay lugar a dudas de que el «dolor de amor» constituye el núcleo de significación más reiterado de la tradición⁹, por lo que, en la mayoría de las ocasiones, el proceso de enamoramiento está ligado en los gallego-portugueses a la *coita* y a la ineluctable «muerte por amor»¹⁰. Sin embargo, un análisis atento (en sincronía y diacronía) de los *cancioneiros* individuales muestra que, desde las primeras generaciones trovadorescas, el corpus ofrece soluciones y matices diversos que conviene recuperar para no socavar aquellas trayectorias que intentaron renovar la tradición con una función dinámica (e, incluso, dialéctica). En esta perspectiva, consideramos que los estudios que han establecido una diferenciación entre la

con la correspondiente melodía son seis de las cantigas de Martin Codax, transmitidas en el Pergamino Vindel (Manuel Pedro Ferreira, *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1986), y las siete cantigas de amor de Don Denis del Pergamino Sharrer (Harvey L. Sharrer, «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, 1991, vol. I, 13-29).

7. Tavani, *op. cit.*, p. 63 y ss.

8. Íd. *ibid.*, p. 64.

9. Beltrán, *op. cit.*, pp. 64-67.

10. Un estudio de los textos que se apartan de este “lugar común” ha sido realizado por Elvira Fidalgo, «*Joi d'amor* na cantiga de amor», en Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo Gradín (eds.), *Estudios galegos en homenaxe ó Prof. Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994, pp. 65-77.

temática del género y la forma del contenido de cada texto¹¹ han mostrado un panorama de la *cantiga de amor* que redimensiona el carácter monótono, uniforme y estático que, a menudo, se ha atribuido a la misma¹².

El registro cortés –debido a su proceso de *importación*– ofrecía a los *trovadores* unas premisas conceptuales fijadas por un acervo literario secular, por lo que, en el proceso de escritura, el camino de la innovación quedaba prácticamente reducido a dos posibilidades: la reelaboración o discrepancia respecto a los temas y motivos sedimentados en la tradición o la explotación de contenidos inéditos en el seno de la misma. En esta ocasión, deseamos poner de manifiesto esa intención de cambio frente a las líneas codificadas de la producción cortés a través del análisis de aquellas *cantigas de amor* en las que los trovadores modificaron el espacio del campo literario mediante el cultivo de nuevos temas que se apuntalan con un uso significativo del texto bíblico.

El análisis del corpus objeto de estudio¹³ muestra que el recurso a la *auctoritas* de los textos sagrados para acomodarlos a un contexto burlesco y paródico empieza a documentarse hacia la década de los '40 del siglo XIII¹⁴. Así, Airas Perez Vuitoron en su célebre cantiga *A lealdade do Bezerra pela Beira muit'anda* (LPGP 16,1) censuró el comportamiento desleal de todos aquellos que traicionaron a Sancho II de Portugal durante la guerra de 1245-1247 mediante la acomodación de pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento y del *Breviarium Romanum*¹⁵. Habida cuenta del papel que desempeñaron las autoridades eclesiásticas –con el

11. Para la operatividad de estos conceptos en el análisis de la obra literaria, véanse las reflexiones de Maria Corti, «I generi letterari in prospettiva semiologica», *Strumenti critici*, 6 (1972), pp. 1-18.
12. Sin ánimo de exhaustividad, enviamos al lector a las observaciones realizadas por Weiss, *art. cit.*; Arbor, *art. cit.*, y Mercedes Brea, «¿Textos discordantes no *Cancioneiro da Ajuda*», en *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoje*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 255-280. Por otra parte, y aunque no podamos detenernos ahora en la cuestión, creemos que conviene dejar constancia de que las *cantigas de amor* ofrecen una mayor riqueza expresiva si se analizan tanto a la luz de la tradición circundante como en el marco de las relaciones «diegéticas» que instauran con la totalidad de la producción amorosa de cada trovador.
13. Salvo en casos particulares, las cantigas se citarán a lo largo del trabajo con los códigos numéricos que figuran en Mercedes Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 2 vols. (a partir de ahora abreviado con la sigla LPGP).
14. Para una aproximación detallada al uso del procedimiento en las letras medievales, véase el estudio de Folke Gernert, *Parodia y "contrafacta" en la literatura medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2009, 2 vols.
15. El texto ha sido analizado en detalle por José Manuel Díaz de Bustamante, «Notas mínimas a los latines de Vuitoron», *Verba*, 10 (1983), pp. 131-154.

Papa Inocencio IV a la cabeza— en la destitución del rey legítimo, el trovador opta por flagelar al blanco de su sátira en su propio terreno: el latín de las Sagradas Escrituras y de la oración se convierte en el mejor instrumento para satirizar el comportamiento de la jerarquía eclesiástica durante el conflicto.

Estrategia similar, aunque mucho más reducida en sus proporciones, utilizó Pero da Ponte en uno de los escarnios dirigidos al homosexual Fernan Diaz (*LPGP* 120,6)¹⁶. En este caso, el vituperio alcanza su cénit en la *finda* del texto, en la que el trovador gallego invierte el significado del sintagma neotestamentario *Beati oculi* (Lc 10, 23) para censurar el vicio de la víctima¹⁷.

De la familiaridad con el texto bíblico —y, de manera particular, con pasajes bien conocidos del Nuevo Testamento vinculados a los tiempos fuertes del calendario litúrgico— dan también cuenta otras cantigas que, en este caso, adaptan al romance episodios destacados de las Escrituras para distorsionarlos. Así, Alfonso X en *Fui eu poer a mão noutro di*¹⁸ desvía el pasaje de la Crucifixión en el que se ofrece a Cristo vino mezclado con hiel (Mt. 27: 34) para instaurar una oposición lúdica entre la Pasión del Señor y la pasión carnal del trovador por una *soldadeira*. Por otra parte, la distancia crítica que Roi Queimado adoptó, sobre todo en su cantiga *Direivos que mi avêo, mia sennor*¹⁹, frente al cliché de la «muerte por amor»²⁰ fue aprovechada con finalidad jocosa por Burgalés en su afamado texto *Roi Queimado morreu con amor*. En dicha invectiva el trovador castellano se sirve de los renombrados pasajes de Mt 27: 63 y Lc. 24: 6-7 para convertir a su colega en una irrisoria figura cristológica: Queimado tanto muere como revive de amor en sus versos, por lo que su compañero de «escuela» le adjudica el poder

16. Sobre el ciclo dedicado a este personaje, véanse las informaciones recogidas por Simone Marcenaro, *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 18-20.
17. Para un estudio pormenorizado de las cantigas que incorporan citas latinas, cfr. José Manuel Díaz de Bustamante, «Sobre la tradición elocutiva en las cantigas con textos latinos de los Cancioneros gallego-portugueses», en *Homenaxe ó Prof. Constantino García*, coord. por Mercedes Brea e Francisco Fernández Rei, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1991, tom. II, pp. 293-307.
18. Juan Paredes, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición crítica, con introducción, notas y glosario, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2010 [Verba, Anexo 66], n° xxx, pp. 213-219.
19. Pilar Lorenzo Gradín y Simone Marcenaro, *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, n° xiii.
20. El lector encontrará mayores precisiones sobre los trovadores que rechazaron la manida metáfora en Carolina Michäelis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 [Halle, 1904], vol. II, p. 351, y Tavani, *op. cit.*, pp. 78-80.

de «resucitar al tercer día»²¹. Si se compara la producción de ambos autores, se observa que la recriminación de Buralés no constituye una parodia del afamado estereotipo por el uso abusivo que del mismo pudiera haber hecho Queimado²², sino que, por el contrario, se integra en el marco de una polémica literaria que enfrenta (de manera lúdica) dos posiciones del «trobar de amor». Así, mientras Pero Garcia sigue en sus cantigas la línea codificada para el tópos, Queimado confiere al mismo un nuevo impulso temático que implica una desviación calculada respecto a uno de los pilares fundamentales de la *cantiga de amor*. Precisamente, esa reformulación del cliché –que roza la paradoja– es la que desde nuestra perspectiva originó el *maldizer* de Garcia Buralés, que reprobó de manera puntual el matiz anticonformista que el poeta portugués había introducido en una tradición que enaltecía la *coita* del amante y la ineludible muerte.

Los datos históricos²³ que conocemos sobre los trovadores que confirieron un tratamiento «desviado» al texto bíblico informan de que tal recurso literario gozó de un favor particular en el círculo de Alfonso X, ya que las fuentes documentales a nuestra disposición indican que todos los autores mencionados estuvieron relacionados con la figura del rey castellano entre ca. 1245 y 1270²⁴.

Dada la pertenencia de las cantigas hasta aquí referidas *escarnio e maldizer*, no extraña que en ellas se proceda a la transgresión del texto más transcendente de la «cultura oficial», ya que el género, por sus propias características semióticas, era la estructura ideal para incluir la oposición alto / bajo, serio/cómico, religioso/profano²⁵. Sin embargo, los textos que nos van a ocupar a continuación no contienen la antítesis, la inversión o la deformación de pasajes de las Sagradas Escrituras, sino que se sirven de la palabra divina en sentido literal para aplicarla

21. Marcenaro, *op. cit.*, n.º xlvii, pp. 280-283.

22. Ésta es la opinión de Pierre Blasco, *Les chansons de Pero Garcia Buralés*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian–Centre Culturel Portugais, 1984, p. 46.

23. Además de las informaciones recogidas en los trabajos citados en las notas 19 y 21, el especialista puede completar las noticias biográficas de los trovadores referidos en António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994.

24. Resulta aventurado marcar una cronología más precisa para los textos citados, pues sólo la cantiga de Vuitoron contiene informaciones históricas que permiten fechar con certeza su momento de producción. En cualquier caso, los datos a nuestra disposición apuntan que, en todo el arco de la lírica gallego-portuguesa, el uso desplazado del texto bíblico fue una tendencia estilística propia del ambiente de la corte alfonsina.

25. Para este aspecto sigue siendo fundamental el clásico estudio de Mijail M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

a nuevos temas que se alejan del repertorio tradicional de la *cantiga de amor*. De todas formas, no parece casual que, en la lírica gallego-portuguesa, el empleo de la Biblia se concentre en unas coordenadas espacio-temporales concretas, por lo que, con la prudencia que exige la falta de pruebas firmes, apuntamos la hipótesis de que un número exiguo de trovadores haya aprovechado una tendencia retórica –favorecida por el propio rey– para inaugurar en el registro amoroso una iniciativa temática que implicaba una desviación respecto a la «norma» del registro cortés. Sin duda, el crítico se encuentra ante poemas que ofrecen nuevas posibilidades semánticas, de las que se deriva una vitalidad lexical que, en este caso, obedece al uso del texto evangélico, que rompe con la homogeneidad de los vocablos caracterizadores de la *cantiga de amor*.

Los textos que centrarán nuestra atención se incardinan en dos líneas temáticas poco cultivadas en los géneros amorosos de todas las tradiciones romances: el dolor e irritación del trovador por la muerte de la dama²⁶ y el enojo por la reclusión de la *senhor* en el monasterio. Aunque las piezas se integran en el segundo de los campos semánticos instaurados por Tavani²⁷ (el amor del poeta), lo cierto es que en su desarrollo discursivo el lugar preeminente lo ocupa el vituperio divino. A este propósito, conviene subrayar que, en el conjunto de la lírica románica medieval, la acrimonia que destilan las cantigas gallego-portuguesas constituye una forma específica de aproximarse a ambos temas²⁸. El público no se encuentra ante el Dios que, junto a Amor, es responsable del penoso enamoramiento del

26. Sobre el cultivo de este tema en la lírica románica medieval, véase Valeria Bertolucci, «La mort de la dame dans les genres lyriques autres que le planh», en G. Kremmitz – B. Czernilowski – P. Cichon (eds.), *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. Actes du 6ème Congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Wien, Praesens, 2001, pp. 327-333.

27. Tavani, *op. cit.*, p. 64.

28. En las restantes tradiciones literarias la muerte de la dama conduce al trovador al deseo de abandonar este mundo, renunciar al trovar, ingresar en un convento o mostrar su desinterés por la poesía amorosa en favor de la producción moral o religiosa (cfr. Bertolucci, *art. cit.*, p. 327). En lo que respecta al tema del lamento por la entrada de la dama en el monasterio, las bases de datos y repertorios temáticos a nuestra disposición solo recogen su presencia en la composición de Blacasset *Se·l mals d'amors mauzi ni mès noisens* (BdT 96,10a). En dicho texto, el trovador provenzal expresa su dolor por el ingreso de dos damas en el monasterio cisterciense de Saint-Pons de Gémenos en un tono que se aleja de la violencia presente en las cantigas que analizaremos a continuación. Para el texto de Blacasset y la correspondiente respuesta de Pujol, véase el trabajo de Paolo di Luca, «Blacasset, *Se·l mals d'amor m'auzi ni mès noisens* (BdT 96.10a); Pujol, *Dieus es amors e verais salvoamens* (BdT 386.2); Alaisina ~ Carenza, *Na Carenza al bel cors avenenç* (BdT 12.1 = 108.1)», *Lecturae tropatorum*, 5 (2012), pp. 1-50.

trovador y la consecuente *coita*, sino que está ante una potencia devastadora que causa las injurias desmesuradas de la voz masculina.

Al hojear los códices, el primer autor que evoca el texto evangélico para reforzar su disconformidad con los designios divinos por la muerte de la amada es el ya mencionado Pero Garcia Burgalés. En la primera de las cantigas transmitida por el testimonio *B*²⁹, el trovador establece una relación recíproca con su antagonista en virtud de la cual hace un uso malicioso de las tribulaciones sufridas por Cristo durante la Pasión:

E pois tan bõa senhor fez morrer,
ja eu ben sei que me non fara mal,
e, pois eu del non ei mal a prender,
e [a] gran coita que ei me non val
por ela, pois que mi a fez morrer Deus,
El se veja en poder de judeus,
como se viu ja outra vez prender³⁰.

Asimismo, el texto que concluye la producción de *amor* del autor en el propio Colocci-Brancuti continúa la temática de la ‘muerte de la dama’, pero, en este caso, la breve imprecación del texto precedente deja paso a un intenso «anticredo», basado en la negación de episodios fundamentales de la doctrina cristiana relacionados con la Encarnación y la Pasión del Señor³¹:

Mais, enquant’eu ja vivo for, por én
non creerei que o Judas vendeu,
nen que por nós na cruz morte predeu,
nen que filh’est[e] de Santa Maria.

29. Como se sabe, dicho testimonio cuenta con la siguiente edición facsímil: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Cód. 10991, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982

30. Marcenaro, *op. cit.*, nº xxxiv, vv. 15-21.

31. La naturaleza blasfema de los textos ocasionó que Pierre Blasco considerase a Burgalés un judío (Blasco, *op. cit.*, pp. 27-35), si bien no hay ningún elemento objetivo que permita sostener este juicio. Por nuestra parte, estimamos que la irreverencia de los versos del trovador castellano obedece más bien a un puro juego literario, justificado, en este caso, por el dolor extremo causado por la muerte de la amada. De hecho, el trovador aprovecha dicha temática para construir una especie de ciclo narrativo, en el que el fin del período de luto y desdicha se cierra con el enamoramiento de una nueva *senhor* (*Ora veg’eu que xe pode fazer*). Cfr. Marcenaro, *op. cit.*, pp. 70-73.

E outra cousa vos quero dizer:
ca foi coitado non quero tēer,
ca do coitad'a doers'averia³².

En ninguna de las otras tradiciones medievales en las que se localiza el tema se encuentra una reacción tan adversa contra la divinidad; antes, por el contrario, cuando el trovador introduce en su discurso a la potencia divina, es para solicitar la recompensa celestial de la amada³³.

Otro de los autores que introdujo una ruptura en el «sistema» a través del uso del texto bíblico fue el portugués Gil Perez Conde³⁴. Entre las cantigas

32. Íd., n° xxxvi, vv. 8-14.

33. A título de ejemplo, léanse estos versos del *planh* de Gavaudan *Crezens, fis, verays e entiers*:

Dompna, grans joys, grans alegriers,
vos met el renc del cel aussor
ab los angels que fan lauzor,
aissi cum Sans Johans retrays,
(.....)

Jhesus vos fass'al sieu servir,
el clar paradis respandir
entre las verjes coronar.

Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena. Mucchi Editore, 1979, n° iii, p. 209, vv. 49-59.

o este fragmento procedente de la *canzone* de Giacomino Pugliese *Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra*:

Or sia il voler di Dio, da c'a Lui piace.
Membro e ricordo quand'era co mico,
sovente m'appellava 'dolze amico',
ed or no'l face,

poi Dio la prese e menolla con sico.

La Sua vertute sia, bella, con tico
e la Sua pace.

La cita procede de Walter Pagani, *Repertorio tematico della Scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica Editrice, 1968, p. 419, vv. 54-60.

34. Algunas cantigas satíricas del trovador portugués indican que residió en la corte castellana de Alfonso X, si bien las fuentes documentales publicadas hasta el momento sólo recogen su presencia en el entorno de Sancho IV. Así lo confirma una carta de la cancillería real (fecha el 10 de febrero de 1286) que da cuenta de que Gil Perez fue uno de los nobles que acompañó al monarca a la localidad de Bayonne con ocasión de la entrevista concertada con Felipe IV. En la comitiva real se encontraban también los trovadores Gomez Garcia, Johan Vasquiz de Taveira y Rodrigu'Eanes Redondo. Vid. Mercedes Gaibrois de Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922-1928, vol. I, pp. 92-94.

transmitidas por el manuscrito B³⁵ destaca un díptico que expresa de manera mordaz la cólera del trovador contra el ingreso de la amada en el convento (*A la fe, Deus, se non por Vossa Madre, LPGP 56,1* y *Ja eu non ei por quen trobar, LPGP 56,5*). Ambos textos, al igual que los de Burgalés, desarrollan un tema marginal de la tradición cortés. Así, en el corpus de *cantigas de amor*, la oposición al monaquismo femenino solo se localiza en la producción de otros dos autores: Johan Garcia de Guilhade (*Deus! como se foron perder e matar, LPGP 70,14*)³⁶ y Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (*Preguntei ùa don[a] en como vos direi, LPGP 140,4*)³⁷. Mientras que Guilhade se indigna 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*), Rodrigu'Eanes recurre en su cantiga a una estructura dialogada, en la que el pesar del trovador encuentra consuelo en las palabras de la joven, que, tras culpar a la madre de su ingreso en el convento, afirma: «se eu trouxer os panos, non dedes por én ren, / ca terrei o contrairo eno coração meu» (*LPGP 140,4, v. 18*).

Los textos apenas mencionados ofrecen una contenida carga expresiva si se comparan con la virulencia de los versos de Perez Conde, que transgrede las normas de la ortodoxia cristiana para dirigir un ataque sin contemplaciones contra Cristo. La cantiga *Ja eu non ei por quen trobar* es la que ofrece referencias bíblicas que refuerzan su tono blasfemo. El exordio del texto anuncia la privación de la dama y sus consecuencias negativas en la actividad poética del trovador. Si los cuatro versos iniciales del poema podrían hacer pensar que la falta de motivación para cantar obedece a los presupuestos tradicionales de la lírica cortés (que,

35. La producción del trovador ha sido únicamente transmitida en dicho códice, ya que V presenta en la zona correspondiente una importante laguna.
36. En dicha cantiga el trovador portugués introduce los nombres de las jóvenes que se han retirado a la vida monástica: se trata de Dordia Gil y Guiomar. Ambas proceden de linajes de la alta nobleza del norte de Portugal, ya que la primera es Dordia Gil de Soverosa y la segunda ha sido identificada con Guiomar Gil de Riba de Vizela. Las doncellas citadas profesaron los hábitos en el célebre monasterio de Arouca, en el que Guiomar ocupará el cargo de abadesa en 1286, tras suceder a su tía Maior Martins de Riba de Vizela (Vid. M^a Helena da Cruz Coelho-Rui Cunha Martins, «O monaquismo femenino cisterciense e a nobreza medieval portuguesa (séculos XIII-XIV)», *Theologica*, 28 (1993), pp. 481-506, y José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *Linagens medievais portuguesas. Genealogias e estratégias (1279-1325)*, Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família-Universidade Moderna, 1999, vol. II, p. 216). Para la posible influencia del texto ya citado de Blacasset *Se.l mals d'amors m'auzi ni mès noisens (BdT 96,10a)*, en la cantiga de Guilhade, véase Bertolucci, *art. cit.*, p. 330.
37. El lector interesado puede consultar información específica sobre la trayectoria biográfica de ambos trovadores en Oliveira, *op. cit.*, 362-363 y 428-429.

generalmente, giran en torno a los manidos tópicos de la crueldad y desamparo de la dama), el verso 5 rompe con la tradición al proclamar la verdadera causa del abandono del *trobar*: Dios se ha apoderado de la amada del poeta. A partir de este segmento textual, la cantiga cambia de tono y sus contenidos se orientan hacia la execración 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 propio Satanás. Toda vez que el texto gira en torno a una incautación arbitraria e injusta (*ca mi filhou Deus mia senhor*, v. 5), Gil Perez utiliza la lógica de la compensación y paga a su rival con la ‘misma moneda’, al desearle que o *Demo maior* –como ya había intentado en el pasado– le usurpe todos sus bienes:

Ja eu non ei por quen trobar
e ja non ei én coraçon,
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,

Como lh’outra vez ja filhou
a cadeira u siia
o Filh’; e por que mi fil[h]ou
bõa senhor que avia?
E diz el que non á molher;
se a non á, pera que quer
pois tant’a bõa Maria?
(LPGP 56,5, vv. 1-14)

En el proceso de *inventio*, el trovador busca en la *historia* de su adversario un episodio que ilustre de modo significativo el carácter ilícito de la situación que padece. El paralelo lo encuentra en el pasaje del *Apocalipsis*³⁸ (anticipado en Is.

38. El fragmento 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 cruciabat 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 rector erit omnes gentes in virga ferrea: *et raptus est filius eius ad Deum et ad thronum eius*. Et mulier fugit in solitudinem ubi habebat locum

14, 12-14) que narra como Lucifer pretendió apoderarse del trono que estaba destinado a Cristo (Lc. 1, 32-33).

Para persuadir al auditorio a favor de su causa, Perez Conde prosigue su invectiva sembrando la duda sobre el ejemplo acabado del matrimonio místico de Dios y María con una interrogación retórica llena de ironía y sarcasmo³⁹. En un ambiente cultural marcado por la elaboración (y compilación) de las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X —que refieren en numerosas ocasiones la intimidad amorosa de Dios—⁴⁰ la puesta en solfa de la *druderia* del Altísimo no podía ser más (in)apropiada.

La irritación por el encierro de la amada en el monasterio va *in crescendo* y conduce al trovador a manifestar su incredulidad ante los principios de la generosidad y amor divinos, sintetizados en el conocido enunciado evangélico *Deus charitas est* (I Jn, 4, 16):

Deus nunca mi a mí nada de[u]
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!
(LPGP 56,5, vv. 15-21)

Ante la imposibilidad de conciliación entre las partes, el amante apela a la omnipotencia de su adversario para pedirle que lo aniquile y evitar, así, un sufrimiento que lo perseguirá hasta la muerte:

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) que restaura el poder de Dios en los cielos (anunciado en Ap. 3, 21-22).

39. Como se recordará, la idea de la Virgen como 'esposa del Señor' está presente en autores tan antiguos como Pedro Crisólogo o el poeta latino Prudencio. Para este aspecto, véanse, entre otros, las informaciones y bibliografía recogidas por Marina Warner, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 63-67, y Jacques Dalarun, «La mujer a ojos de los clérigos», in *Historia de las mujeres*, dir. de Georges Duby y Michelle Perrot. Vol. II *La Edad Media*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, Madrid, Taurus, 1992, pp. 40-42.
40. Cfr. Walter Mettmann, *Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 1989, vol. I, nº 1, vv. 16-18; nº 30, vv. 18-19; nº 90, v. 33; vol. II, nº 110, vv. 5-6; nº 150, vv. 5-7; vol. III, nº 340, vv. 1-2; nº 414, vv. 44-45; 420, vv. 21-22, etc.

Nun[c]a se Deus migu'averra
 se mi non der mia senhora,
 mais como mi-o corregerá?
 Destroiam'ante ca morra.
 Homé, tod'aqueste mal faz
 [.....]
 e Sodoma e Gomorra.
 (LPGP 56,5, vv. 22-28)

Como se observa, la cantiga finaliza con un verso que, a modo de epifonema, trae a la mente del público uno de los pasajes más conocidos del Antiguo Testamento: la destrucción de Sodoma y Gomorra (Gen.19). El manuscrito carece en esta última estrofa de un verso⁴¹ que, sin duda, ayudaría a comprender el verdadero significado y alcance de la alusión bíblica, pero, a pesar de su carácter fragmentario, la mención parece querer acentuar la naturaleza destructora y perversa de Dios en detrimento de su proverbial bondad.

Como se acaba de comprobar, Pero Garcia Buralés y Gil Perez Conde recurrieron en sus textos a las Sagradas Escrituras para realizar una crítica exacerbada del Creador. Sin embargo, las referencias que ambos autores introducen en sus cantigas no presuponen un contacto directo con la Biblia, sino que, probablemente, proceden de una relación indirecta con la misma a través de la escuela, la liturgia o la predicación (evangelios, homilías, misales, sermones...). A este respecto, cabe señalar que el trovador castellano opta por evocar pasajes más renombrados de los tiempos fuertes del calendario litúrgico, mientras que Perez Conde recurre en su texto a una referencia que es única en el conjunto de la lírica medieval. A pesar de esta circunstancia, dicha mención puede inscribirse, al igual que las anteriores, en la cultura bíblica general que poseían los laicos de la Edad Media. De hecho, el *Apocalipsis* era un libro bien impreso en la memoria del público, ya que, a lo largo del calendario litúrgico, no sólo se leía desde Pascua hasta Pentecostés, sino que algunas de sus perícopas constituían también la lectura central de ciertas festividades concretas, como, por ejemplo, la de San Miguel

41. Lapa ha propuesto una enmienda para el verso omitido en el manuscrito, que, a su vez, le obliga a efectuar una adición en el verso que concluye la cantiga:

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

Vid. Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970, nº 256, vv. 26-28.

(que está íntimamente relacionada con el pasaje mencionado por el trovador en su cantiga)⁴².

Los textos que hemos analizado pueden considerarse, junto a una cantiga de Pero Goterrez y otra del propio Gil Perez⁴³, productos aislados en el corpus profano gallego-portugués, ya que, en la serie de poemas que expresan el inconformismo o la rebeldía del trovador contra Dios, son los que, sin duda, poseen un carácter abiertamente sacrílego⁴⁴. Las cantigas apenas citadas constituyen un salto cualitativo en el seno de la tradición no sólo porque se alejan de los temas convencionales de la estética cortés, sino también porque rompen amarras con los fundamentos de la cultura oficial al proyectar la imagen de un Dios que raya la herejía.

En el devenir de la tradición la vía sacrílega se revela como un desafío lúdico por ver quién blasfema más y mejor. Esta circunstancia, junto con las informaciones biográficas que tenemos sobre los trovadores que polemizaron con la divinidad, invita a pensar que –como ya hemos apuntado en páginas anteriores– dicha

42. Mario Righetti, *Historia de la liturgia*, Madrid, BAC, 1955, vol. I, pp. 1215-1220; Aimé-Georges Martimort, *La Iglesia en oración*, Barcelona, Herder, 1987, pp. 159-161 y pp. 942-950.
43. En la cantiga de Pero Goterrez *Todos dizem que Deus nunca pecou* (LPGP 129,2) el trovador niega la bondad y pureza divinas, ya que acusa a Dios de cometer pecado mortal al abandonar a sus “hijos” que mueren de amor: «e, pero pode, non lhes quer valer, / e assi faz gran pecado mortal.» (LPGP 129, 2, vv. 20-21). Por su parte, Gil Perez Conde en *A la fe Deus, se non por Vossa Madre* (LPGP 56,1) continúa con sus ofensas a Dios por haberle arrebatado a la dama con contenidos que se alejan de la ortodoxia cristiana. Vid. Cesarina Donati, «Pero Goterres, cavaliere e trovatore», *Romanica Vulgaria*. Studi francesi e portoghesi, lxxix (1979), pp. 67-92, y Pilar Lorenzo Gradín, «El trovador y la tradición: Gil Perez Conde y las *cantigas de amor*», in *Actes du XXVIII Congrès international de Linguistique et Philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013) [en prensa].
44. Para el desarrollo de este tema, véanse, sobre todo, los siguientes estudios: Gerard Gouiran, «*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, 1993, pp. 77-98; Carlos Paulo Martínez Pereiro, «*Trobar d'escarnho e d'amor* contra Deus», in *Actas del Congreso internacional luso-español de lengua y cultura en la frontera*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995, pp. 43-63, y Beatrice Barbiellini Amidei, «Il 'sirventese contro Dio' di Peire Cardenal e il tema della disputa con Dio», *Studi mediolatini e volgari*, 47 (2003), pp. 7-27. Aunque los textos en los que el «yo» poético muestra su insubordinación o escepticismo frente al poder supremo constituyen un nuevo eje conceptual de la *cantiga de amor*, no suponen más que un desarrollo de una de las posibilidades semánticas inherentes a la poética cortés. Desde el momento en que la figura divina funcionaba (junto a Amor) como “braccio punitivo di madonna” (Tavani, *op. cit.*, p. 68) y aparecía ligada a la dominante temática de la «coita de amor», hubo un grupo de trovadores que ampliaron el motivo como fermento de un nuevo uso literario.

estrategia argumentativa gozó de un favor particular en el entorno de Alfonso X⁴⁵. A este propósito, cabe señalar que las polémicas más despiadadas proceden sin lugar a dudas de García Buralés y Pérez Conde, que, además, son los únicos que intercalan el texto bíblico en sus invectivas *de amor*. Este particular, unido al empleo de la misma secuencia de arranque en dos de las composiciones de dichos autores (*Ja eu non ei...*) –secuencia, por otra parte, única en todo el corpus gallego-portugués–, apunta, según nuestro juicio, a que ambos compartieron un mismo círculo literario, en el que buscaron su autonomía a través de la ruptura de los códigos compartidos por el auditorio.

La novedad conceptual de las cantigas de ambos autores encuentra su correspondencia en el plano formal. Así, Buralés distribuye su *cantiga de meestria* en tres estrofas (dos coblas *doblas* y una *singulars*), que, además de presentar un esquema métrico poco frecuente en los gallego-portugueses⁴⁶, se enriquece con el *dobre* y la introducción de un *rims unissonans*⁴⁷. Como si estuviésemos ante una demostración ulterior de virtuosismo formal, Gil Pérez Conde compone un texto de cuatro *coblas singulars*, en el que las estrofas pares e impares se alternan en función de la distribución de timbres agudos y graves (I y III: a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8; II y IV: a8 b7' a8 b7' c8 c8 b7'), lo que convierte a la cantiga en un *unicum* no sólo de la lírica gallego-portuguesa sino de la romance en general.

El carácter singular de los textos examinados en este estudio ocasionó en la crítica vacilaciones sobre su género. Esta circunstancia obedece, en gran medida, a su temática excéntrica y a la coexistencia en los mismos de series lexicales procedentes de los registros satírico y cortés. El especialista se encuentra, por tanto, ante un panorama de contornos borrosos presidido por clasificaciones contradictorias, ya que las cantigas han sido etiquetadas bien como *escarnios e maldizeres*, bien (en ocasiones aisladas) como *cantigas de amor*⁴⁸. Toda vez que los poemas

45. La misma conclusión extrae Vicente Beltrán en «Pero Goteres y la retórica de la impiedad. Alfonso X, Pero García Buralés, Gil Pérez Conde y Vasco Gil», en *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1995, vol. I, pp. 279-295.

46. Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, 100:14.

47. Para un análisis detallado de la estructura formal del texto, cfr. Marcenaro, *op. cit.*, pp. 90-92 y p. 315.

48. Así, Tavani (*Repertorio*, p. 490) y Brea (*LPGP* 125,16) adscriben la cantiga de García Buralés *Ja eu non ei oimais por que temer* al género de amor, mientras que Lapa (*op. cit.*, nº 387) y Lopes (G. Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 1998, 260-262) la integran entre los ejemplares de *escarnio e maldizer*. Sin embargo, la otra pieza que

de Burgalés y Conde comparten un sutil hibridismo entre ambos géneros, hemos optado por anclarlos en la realidad de su propia transmisión textual para dilucidar la cuestión de su género. A este propósito consideramos que solo se revela útil un elemento de carácter estructural: el análisis de la colocación en los códices de aquellos textos heterodoxos compuestos por trovadores del primer nivel de la tradición manuscrita⁴⁹, ya que, como se recordará, únicamente en esta fase los compiladores respetaron el criterio estético para distribuir los textos en las antologías. Entre los poemas en cuestión, solo se encuentran una cantiga de Vasco Gil (*Que sen mesura Deus é contra mí, LPGP 152,11*) y los dos textos considerados de Burgalés. El vituperio de Vasco Gil ha sido transmitido en el *Cancioneiro da Ajuda* (A 146) –que, como es bien sabido, sólo recoge textos del «registro aristocratizante»– y en la correspondiente zona de las *cantigas de amor* de B (B 269). Por lo que respecta a los textos del trovador castellano, si bien no están en A⁵⁰, figuran entre las cuatro cantigas que concluyen la sección de *amor* del autor en B (B 221 y 223). Por tanto, los elementos internos de la tradición revelan que los *maldizeres* contra Dios hasta aquí analizados fueron considerados en su momento de producción y copia *cantigas de amor*, ya que en todos ellos la *confutatio Dei* obedece a la infausta condición existencial que padece el amante por la crueldad divina. Desde nuestra perspectiva, esta conclusión adquiere un valor especial en el caso de los textos de Gil Perez Conde, ya que prueba que el autor no formó parte del arquetipo de la tradición. A este propósito, cabe señalar que la última intervención sobre esta cuestión se debe a Resende de Oliveira que, al analizar la posición de las cantigas del trovador portugués en la sección de *escarnio e maldizer* de B, hizo las siguientes consideraciones:

nos ha ocupado del autor (*Nunca Deus quis nulha cousa gran ben, LPGP 125,30*) ha sido considerada por los críticos citados como un *maldizer*. Por el contrario, el texto de Gil Perez Conde ha sido etiquetado en la mayoría de las ocasiones como *escarnio e maldizer*, y, en muy pocos casos, como *cantiga de amor* (cfr. Martínez Pereiro, *art. cit.*, pp. 60-62; Lorenzo Gradín, *art. cit.*). De hecho, la singularidad de las dos cantigas del trovador portugués explica que no hayan sido incluidas por Nunes en su clásica edición de las *cantigas de amor* (J. J. Nunes, *Cantigas d'amor*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1972).

49. Sobre la constitución de la tradición manuscrita gallego-portuguesa, véanse, fundamentalmente, G. Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 145-175; Id., *Ensaio portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 55-178, y Oliveira, *op. cit.*, pp. 43-121.
50. Cf. Marcenaro, *op. cit.*, pp. 36-37.

«A pesar de constituída, na sua maioria, por composições 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 compilação»⁵¹.

Sin embargo, conviene remarcar que una de las *cantigas de amor* del autor (*Assi and'eu por serviço que fiz, B 1530, LPGP 56,2*), lejos de ofrecer tintes satíricos, responde a uno de los temas convencionales del registro cortés: el lamento del trovador por la indiferencia de la amada. En consecuencia, consideramos que la ruptura del criterio de género en la copia de las tres piezas mencionadas es un elemento que corrobora que la producción del trovador se incorporó a la tradición manuscrita en el segundo nivel de formación de la misma, es decir, entre ca. 1325-1350.

Al dirigir una mirada diacrónica al corpus de las *cantigas de amor*, el especialista percibe que, ya desde las primeras generaciones trovadorescas, un número significativo de autores renovaron los parámetros conceptuales de la tradición a través de diversas estrategias discursivas⁵². Sin duda, entre los trovadores que rastrearón vías de autonomía en el «sistema», destacan aquellos que rompieron las reglas de juego impuestas por la poética cortés y dirigieron sus dardos al poder supremo a través de la negación de su propia «palabra». Con su iniciativa, más que introducir una ruptura con la tradición circundante, enhebraron en la misma nuevos mimbres poéticos que ampliaron y revitalizaron los horizontes de la *cantiga de amor*.

51. Oliveira, *op. cit.*, p. 350.

52. Vid. Arbor, *art. cit.*, pp. 535-548.

