

I Congreso Internacional: Las lenguas y sus Literaturas, organizado por la Asociación de Jóvenes Filólogos de la Universidad Complutense de Madrid (AJIF-UCM). Asociación de Jóvenes Filólogos de la Universidad Complutense de Madrid (AJIF-UCM), Madrid, 2007.

“Fazme voss’ amor trobar. Texto y música en el Cancionero del Rey don Denis de Portugal”.

María Gimena del Rio Riande.

Cita:

María Gimena del Rio Riande (Octubre, 2007). *“Fazme voss’ amor trobar. Texto y música en el Cancionero del Rey don Denis de Portugal”*. I Congreso Internacional: Las lenguas y sus Literaturas, organizado por la Asociación de Jóvenes Filólogos de la Universidad Complutense de Madrid (AJIF-UCM). Asociación de Jóvenes Filólogos de la Universidad Complutense de Madrid (AJIF-UCM), Madrid.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/126>

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



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>.

Texto y música en el *Cancionero del Rey Don Denis*¹

Resumen

Se llama *contrafactum* a la técnica utilizada en la Edad Media que, basada en el principio de la imitación, se aplicaba melódica o textualmente a una composición poética profana o religiosa. En el ámbito de la lírica trovadoresca gallego-portuguesa esta opción poética apuntaba a que el público cortesano, reducido y de entendidos, fuese capaz de decodificar ciertos juegos intertextuales y/o melódicos en las composiciones de sus trovadores.

En este trabajo se realiza una aproximación a la técnica del *contrafactum* a través del análisis de la cantiga de *seguir* *Senhor fremosa non poss'eu osmar* del rey Don Denis de Portugal (r. 1279-1325) -testimoniada con notación musical en el *Fragmento de Torre do Tombo*-, estudiando sus juegos de apropiación y reelaboración con la cantiga de amor *Senhor fremosa, non pod' om' osmar*, del juglar gallego Pero d' Arnea, con el fin de profundizar sobre las características de la *cantiga de seguir* gallego-portuguesa, e intentar delinear las peculiares y significativas características del *corpus* de amor musicado del rey portugués.

Palabras clave: *contrafactum*, cantiga de *seguir*, trovador, juglar.

¹ Don Denis de Portugal (r. 1279-1325) fundó la Universidad de Coimbra-Lisboa con su correspondiente cátedra de música. Con respecto a la poesía trovadoresca, su papel como mecenas no fue tan importante como el de su abuelo, pero aún así, luego de la muerte de éste, su corte fue el mayor centro de producción trovadoresca en la Península. Su papel como compositor fue decisivo, siendo el más fecundo de todos los trovadores de la lírica profana gallego-portuguesa (72 cantigas de amor, 51 cantigas de amigo, 3 pastorelas, y 10 cantigas de escarnio). Dada su cronología tardía y relaciones familiares, su extensa producción puede ser leída como continuación, reelaboración, y renovación de herencias provenientes de la tradición poética gallego-portuguesa, francesa y occitana.

Texto y música en el *Cancionero del Rey Don Denis*

I. Siete cantigas de amor del rey Don Denis

En mayor o menor cantidad, las 137 composiciones que constituyen el *Cancionero del rey Don Denis* se conservan en dos apógrafos italianos colectivos de hacia 1525, el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B), y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V), así como en el *Cancionero de Berkeley* (K), *descriptor* de este último, copiado entre 1592 y 1612, y en el *Fragmento de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (T), una hoja suelta de fines del siglo XIII o principios del XIV que habría pertenecido a un libro de grandes dimensiones producido tal vez en el *scriptorium* dionisino, y a imitación de otros códices de gran tamaño como los de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. Escrita de ambos lados en letra gótica francesa, contiene -aunque de forma fragmentaria- siete cantigas de amor de Don Denis distribuidas en tres columnas (Sharrer 1993: 13-29) y con notación musical, una característica excepcional si se lo compara con otros manuscritos de la época².

II. Texto y música en la Edad Media: el *contrafactum*, la *cantiga de seguir* y Don Denis

Como es sabido, en la Edad Media la lírica se difundía oralmente, es decir, era compuesta para ser cantada, de aquí que muchas veces los elementos léxicos se uniesen a los melódicos con el fin de facilitar la transmisión, recepción, y memorización de las composiciones. A este principio utilizado en la construcción del texto y la melodía se unía el de la imitación. Convertido en una técnica utilizada tanto en la lírica profana como en la religiosa, es lo que se denomina *contrafactum*. Tradicionalmente aplicado a la relación entre la poesía o la música religiosa y la vernácula en la Edad Media, en el

² Para la lírica profana gallego-portuguesa sólo se conservan dos testimonios que contienen la notación musical de sus composiciones: el *Pergamino Vindel* (N) y T. No poseemos la notación del *Cancionero de Ajuda* (A), pero hay un espacio reservado para ella en la primera estrofa de cada composición.

ámbito de la música profana *contrafactum* se refiere a la sustitución de una melodía o un texto por otro sin un cambio fundamental en su estructura.³ Como bien señala A. Rossell (2005):

El texto y la música se articulan en la lírica monódica medieval a partir de un elemento común: la estructura métrica, elemento formal que reúne a las dos disciplinas (...) la filología y la musicología (...). Se trata de un sistema de comunicación a partir de un lenguaje medieval panrománico y plurilingüístico: el lenguaje musical, utilizado de forma consciente y voluntaria con intención metatextual y metapoética tanto en el ámbito litúrgico como en el cortesano.

En lo que a este trabajo toca, el *Arte de Trovar* contenido en B nos da las pistas del supuesto uso del *contrafactum* en el ámbito de la lírica gallego-portuguesa. En su relativamente extenso capítulo IX se describen los rasgos fundamentales de la *cantiga de seguir* (entendiendo aquí el verbo *seguir* como *imitar*), a partir de una gradación triple: en primer lugar, refiriendo a aquella composición que sólo adapta la melodía y la estructura silábica de su modelo; luego, la que se apropia de versos, rima y estructura métrico-estrófica; y en tercer lugar, la que además ajusta el léxico de la composición original a un nuevo significado, suponiendo un trabajo intertextual (Tavani 1999)⁴.

Don Denis, el más prolífico de los trovadores gallego-portugueses, dio también cuenta de su arte a la hora de reelaborar las composiciones de sus pares poniendo en práctica todas las formas del *seguir* tal como lo estipula el *Arte de Trovar*. El caso más conocido sea tal vez el de la reelaboración de la cantiga de amigo de Pero Meogo *Levous'a louçana* (B1188, V793) en su *Levantous'a velida*⁵ (B569, V172). Pero el rey también supo reutilizar parcialmente parte de la rima, léxico y expresiones de la *pastorela* de Joan Perez d'Aboim, *Cavalgava noutro dia* (B676, V278), en su cantiga de amigo *Por Deus, amigo, quen cuidaria* (B579), la estructura formal de la cantiga

³ Este préstamo métrico-melódico se constituye en la lírica medieval occitana en un género poético, el *serventés*, que por definición utiliza siempre la melodía de otra canción preexistente, y por tanto su esquema métrico. Ver asimismo Bukofzer (1960).

⁴ Debe destacarse que este *Arte de Trovar*, compuesto cuando ya el trovar en gallego-portugués era un recuerdo (tal vez por el mismo recolector de esta tradición, el hijo bastardo de Don Denis Pedro de Barcelos), es absolutamente parcial y no siempre refleja lo que se encuentra en las cantigas.

⁵ En la misma composición dionisina puede rastrearse también el uso polisémico del rimante *alva*, de la misma forma que sucede en la cantiga marial alfonsí *Virgen Madre Gloriosa*. Diversas aproximaciones a la cantiga en Beltrán (1984) y Brea (2000 y 2002).

profana alfonsí *Non me posso pagar tanto en su Senhor, pois me non queredes* (B528, V131), y volcar casi por completo una cantiga de amigo Estevan Travanca en otra de escarnio suya (*U noutro dia don Foam* B1538), donde realizó un irónico seguir de *Amigas, quando se quitou* (B723, V324), utilizando aquí el *refrán* de ésta apenas con una alteración lexical, además de su esquema métrico, rimas, y hasta su doble *fiinda*⁶.

III. Un ejemplo de *contrafactum* en el *Cancionero del Rey Don Denis: Senhor fremosa non poss'eu osmar y Senhor fremosa, non pod' om' osmar, de Pero d' Armea*

Senhor fremosa non poss'eu osmar (B528, VK111, T5) es una de las siete cantigas con notación musical que se encuentran en el único testimonio contemporáneo al rey, T. A grandes rasgos, es una cantiga de amor que desarrolla su temática - aunque sólo en apariencia- dentro de los parámetros convencionales del género. Es decir, el trovador se queja del sufrimiento que le causa su dama a lo largo de toda la composición, verdadero *topos* del trovar en gallego-portugués, pero en el cierre de la composición modifica por completo su actitud, aduciendo que, ya que no ha hecho siempre más que el bien a su *senhor*, no debe entonces morir (de amor). Ésta es la innovadora cantiga del rey:

Ms. T 5, fl. 1v. a y b; V 111, fl. 12 v. b y 13 r. a; B 528, fl. 12 v. a y b; K111, fls. 25 v. b y 26 r. a

Tavani (1967), 156: 1⁷

a b b a c a c

10 10 10 10 10 10 10

a: ar; b: i; c: er

*palavra rima: v. 2 II mi*⁸

Cantiga de *mestria*, coblas *unissonans*

1 Senhor fremosa non poss'eu osmar

⁶ Todos estos temas los ha trabajado en profundidad Gonçalves (1992 y 1993).

⁷ Esquema frecuente, utilizado en más de 50 composiciones

⁸ Según lectura aquí propuesta, *mi/min*.

2 que est aquel' en que vos mereci
3 tan muito mal, quan muito vós a mi
4 fazedes, e venho-vos preguntar
5 o por que é, ca non poss'entender,
6 se Deus me leixe de vos ben achar,
7 en que vo-l' eu podesse merecer.

8 Se é senhor porque vos sei amar
9 mui mais que os meus olhos nen ca min,
10 e assi foi sempre des que vos vi,
11 pero sabe Deus que ei gran pesar
12 de vos amar, mais non poss'al fazer,
13 e por én vós, a que Deus non fez par,
14 non me devedes i culpa pōer.

15 Ca sabe Deus que se m'end'eu quitar
16 podera, des quant'á que vos servi,
17 mui de grado o fezera logu'i,
18 mais nunca pudi o coraçon forçar,
19 que vos gran ben non ouuess'a querer,
20 e por én non dev'eu alazerar,
21 senhor, nen devo por end'amorrer.

Pasemos ahora a su modelo. A. Resende de Oliveira (1994) señala que Pero d' Armea podría ser identificado con un juglar gallego, probablemente originario del municipio de Coirós en la provincia de A Coruña, donde se encuentra la localidad de Armea. Esta hipótesis se ve reforzada por la relación que el juglar mantuvo con Pedro Garcia d' Ambroa⁹, patentizada en una cantiga de *escarnio* (B 1603, V 1136). Según este autor, Pero d' Armea habría desarrollado su actividad poética a mediados del siglo XIII, posiblemente en contacto con el círculo señorial de Rodrigo Gomez de Trastámara, aunque ciertas referencias textuales permitirían asimismo relacionarlo con Pero Garcia Burgalés y Roi Paez de Ribela, trovadores de la corte alfonsí.

⁹ Ambroa es una localidad muy cercana a Armea, en el concejo de Irixoa.

Sin embargo, no deja de llamar la atención su identificación como juglar al relevar la mediana cantidad de composiciones de él conservada, siendo su mayor parte, cantigas de amor: 18 textos, entre los cuales se cuentan 14 cantigas de amor, 4 de amigo, y ninguna de escarnio, esto sumado a su capacidad para reelaborar tópicos trovadorescos, una habilidad similar a la de Don Denis. Sea como fuere, de los datos aportados por Resende de Oliveira, puede inferirse que se trata de un compositor de producción más temprana al rey portugués. Este hecho va de la mano de la posibilidad de que los dos trovadores a los que refiere Pero d'Armea en algunas de sus composiciones, Pero Garcia Burgalés y Roi Paez de Ribela, hayan podido visitar en algún la corte del padre de Don Denis, Afonso III. Sus cantigas podrían haber sido hasta allí bajo la forma de *liederblätter* u “hojas volantes” de un sólo autor (Gröber 1887: 337-660), o conocidas tal vez más tarde, ya durante el reinado de Don Denis, a través de la primera recolección antológica del tan abultado material lírico producido en la corte de Alfonso X. Ésta es la cantiga del juglar gallego:

Ms. B 1087-1088, V 679 (sólo las dos primeras estrofas)

Tavani (1967), 132: 2

a b b a a B
10 10 10 10 10 10

a: ar; b B: er

palavra rima: v. 4 falar, v. 5 achar

Cantiga de *refrán*, coblas *unissonans*

- 1 Senhor fremosa, non pod' om' osmar
 - 2 quan muito ben vos quiso Deus fazer
 - 3 e quan fremosa vos fezo nacer,
 - 4 quan ben vos fez parecer e falar,
 - 5 se Deus mi valha, non poss' eu achar
 - 6 quen vosso ben todo possa dizer.
-
- 7 Pero punho sempre de preguntar,
 - 8 por én nunca me poden entender
 - 9 o mui gran ben que vos eu sei querer,
 - 10 nen o sabor d' oir en vós falar;

11 per bõa fe, pero non poss' achar
12 quen vosso ben todo possa dizer.

13 Se per ventura vej' eu apartar
14 os que eu sei que vos poden veer,
15 o que dizen morro por aprender,
16 ca morro por oir de vós falar;
17 e con tod' esto non poss' eu achar
18 quen vosso ben todo possa dizer.

A simple vista, puede inferirse que el texto de Pero d'Armea debe haber resultado -tanto formal como temáticamente- interesante a Don Denis, un hábil reelaborador de tópicos de la lírica cortés. El juglar gallego trabaja en su cantiga con un *topos* no demasiado común en la lírica gallego-portuguesa, el *amor de oídas*¹⁰, “*o sabor d' oir en vós falar*” (v. 10), que el rey portugués transforma en su signo opuesto, el *amor de vistas*¹¹: “*vós sei amar/ mui mais que os meus olhos nen ca min/ e assi foi sempre des que vos vi*”. Aquí es interesante destacar que el *amor de lonh*, el amor de lejos, era un tópico hasta el momento circunscrito a la obra de del trovador occitano Jaufré Rudel, de quien encontramos ecos en varias composiciones del rey¹². Podría pensarse aquí que Don Denis trabajó en el cambio de significado de su texto a partir de la identificación de ese *topos* ajeno a la lírica gallego-portuguesa, dando cuenta así de sus amplios conocimientos de la lírica de oc.

Pero el *seguir* de Don Denis es tanto temático como formal, y el léxico de la cantiga de Pero d'Armea se trasvasa en idéntico lugar de rima en la suya, aunque en diferentes versos y estrofas. Es el caso de la utilización de los verbos *preguntar* y *entender*: “*Pero punho sempre de preguntar/ por én nunca me poden entender*” (v. 7 y 8), es lo que se lee en el modelo, y: “*(...) fazedes, e venho-vos preguntar/ o por que é, ca non poss' entender*” (v. 5 y 6), en el *contrafactum*. Asimismo el verso 5 de la cantiga del

¹⁰ Tema tratado con más profundidad en Fidalgo (1995:313-328).

¹¹ El gran *topos* del amor cortés desde la teorización de Andreas Capellanus: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus» (Creixell Vidal- Quadras 1990: 54).

¹² Por ejemplo, *Oi mais quer'eu ja leixá-lo trobar* (B498, V81) y *Pero qu'eu mui long'estou* (B515, V 98).

gallego, “*se Deus mi valha, non poss' eu achar* », se encuentra hábilmente reutilizado en la composición dionisina en los versos v. 5, 11, y 17¹³.

Aunque, como antes fue adelantado, el caso más interesante es tal vez el de la reelaboración del verbo *morrer*, y de allí al *topos* de la *muerte por amor* del trovador. En la cantiga de Pero d'Armea el trovador dice *morir* por oír a su amada hablar: “*dizem morro por aprender/ ca morro por oir de vós falar*” (v. 15 y 16), pero Don Denis no está dispuesto a *morir* por su *senhor*, y afirma: “*e por én non dev'eu alazerar/senhor, nen devo por end'amorrer*” (v. 20 y 21), descontextualizando el verbo *morir* de su tradicional y metafórico significado para los trovadores gallego-portugueses y, consecuentemente, alejándose del sentimiento de la *coita*.

Esta preferencia por los modelos foráneos puede verse en otro tipo de elecciones que el rey trovador realiza. Por ejemplo, aunque ambos poetas utilizan las *coblas unissonans* (el mismo esquema rítmico-métrico en cada estrofa)¹⁴, y el metro decasílabo (medida favorita de franceses y occitanos), el rey se enfrenta al modelo autóctono propuesto por la cantiga de *refrán* del juglar gallego al decidirse por la forma de *mestría*, intento de adaptación peninsular del modelo provenzal¹⁵.

No es difícil ver entonces que el texto de Pero d'Armea resultaba un objeto de alta calidad artística -más aún por ser producto de un juglar, figura cortesana casi inédita en el ámbito dionisino- y útil, pues, para la reelaboración regia, desde un punto de vista formal, temático, y asimismo ideológico. Así, Don Denis *seguiría* esta exquisita composición, dotándola de formas poéticas más ligadas al ámbito transpirenaico¹⁶, hecho que, como a continuación se verá, va de la mano de la elección del elemento musical.

IV. El texto, la música y algunas conclusiones

¹³ Ha de destacarse que ambos utilizan el artificio de la *palavra rima*, y aunque en la cantiga de Pero d'Armea este uso se destaque por ser parte del refrán, Don Denis recupera la *palavra rima* de su modelo (*achar*, v. 5) también en el anteúltimo verso de la primera estrofa en su texto “*se Deus me leixe de vos ben achar*” (v. 6). Igualmente, no deja de llamar la atención, que en el caso de Don Denis, la *palavra rima* termine en *-i*, remitiendo así más al ámbito de la lírica occitana o francesa, que a la gallego-portuguesa.

¹⁴ Recurso de menor utilización en el ámbito gallego-portugués frente al de las *coblas singulares* (cada estrofa con rima independiente).

¹⁵ Interesante es destacar que, en el caso de Don Denis, las estrofas son de siete versos cada una, es decir, la medida a la Grocheio (ver conclusiones) hacía referencia a la hora de realizar una cantiga “coronada”. Asimismo, ha de señalarse que, dentro del corpus de amor gallego-portugués, 377 cantigas de amor son de refrán y 321 de *mestría*. La cantiga de *mestría* con siete versos por estrofa constituye casi el 70 %, y la cantiga de *refrán* con seis versos casi la mitad de su totalidad.

¹⁶ Desconocemos si la cantiga del juglar gallego tenía música.

Aunque es imposible encontrar las razones explícitas que movieron al rey en la elección de su modelo, creo que no debe dejarse de lado el ya conocido enfrentamiento social entre trovadores y juglares en la Península, patentizado en varias composiciones entre trovadores, juglares, y el mismo rey Alfonso X. Como bien ha señalado Bertolucci Pizzorusso (1996: 9-13), el lugar de los trovadores en las cortes chocaba con la permeabilidad social de los juglares. Y es que estos, a fuerza de repetir la obra de los trovadores nobles, acabaron muchas veces adquiriendo mayor celebridad.¹⁷ En este sentido, la desaparición de la figura del juglar en las cortes peninsulares bajomedievales puede verse con extrema claridad en la corte de Don Denis, un espacio donde la producción trovadoresca es mayormente noble, y la presencia juglaresca está apenas representada por Caldeiron (dos cantigas de escarnio).

Pero recortando este análisis a la cantiga del rey, y teniendo en cuenta que ésta supone ser enmarcada en un verdadero contexto de privilegio: una canción compuesta por un rey, que es asimismo uno de los últimos trovadores gallego-portugueses y excelente conocedor de las tradiciones líricas peninsulares y occitanas, es de esperar que pueda verse en ella un elemento que apunte a su diferenciación con respecto al resto de las composiciones de su mismo género. A éste apunta M. P. Ferreira cuando define este *corpus* musicado del rey como *cantus coronatus*, expresión usada por Johannes de Grocheio -teórico de la música contemporáneo a Don Denis- en su tratado *De Musica* (c. 1300) para designar una canción en lengua vulgar, de alto nivel artístico, compuesta por y apreciada por la aristocracia, y caracterizada por una pulsión rítmica pausada y regular¹⁸. Así la caracteriza el tratado latino:

Costuma ser composto por reis e nobres e é cantado na presenza de reis e senhores da terra de modo a comover os seus ânímos no sentido da audácia e da fortaleza, da magnimidade e da liberalidade, coisas que levam, todas elas, à boa governação (Ferreira 2005: 13).

¹⁷ Puede leerse en varias cantigas el modo en que los trovadores ejercían su influencia para disuadir a los juglares del arte de la composición. Así, Joan Garcia de Guilhade intentaba en una de ellas convencer al juglar Lourenço de su falta de competencia en el arte trovadoresco (*Lourenço jogar, ás mui gran sabor y Lourenço, pois te quitas de rascar*). Esta crítica a las artes juglarescas lleva al juglar Lourenço a pedir el arbitraje de un trovador de reconocido prestigio como Pero Garcia Burgales, con el fin de juzgar su arte (*Quero que julguedes*, de Pero Garcia). El conflicto se plantea, en realidad, en quién de los dos, trovadores o juglares, detentaba la legitimidad del mensaje poético e ideológico de la tradición cortés. Un caso similar se plantea en la cantiga de escarnio *Lourenço, soías tu guarecer* (V1010).

¹⁸ En un principio, el concepto se habría aplicado a las canciones de los *trouvères*, o a las composiciones ganadoras de competiciones poéticas.

El hecho de que aquí se subraye la dignidad del estilo musical empleado por el compositor-ejecutor, la lentitud de la ejecución, y la uniformidad en la articulación rítmica, hace que la definición de *cantus coronatus* sea aplicable a estas cantigas compuestas por un rey -a decir de Kantorowicz (1957), Juez Supremo, y representación de la Razón y la Ley en la Tierra-, cantadas en la corte, y erigidas muy probablemente como modelo para sus contemporáneos; cantigas cuya característica musical sobresaliente es la de exhibir formas musicales muy cercanas a las transpirenaicas¹⁹.

La reelaboración poética puesta en práctica por el rey en esta cantiga podría entonces leerse con un signo doble: desde la admiración por la novedosa obra del juglar, una composición con ecos transpirenaicos que facilitaba el trabajo intertextual del rey, o desde la renovación del género a través de la apropiación del discurso de un otro socialmente inferior bajo una forma importada de otro ámbito. Y es que es muy probable que, al igual que su abuelo Alfonso X en las *Cantigas de Santa María*, el monarca portugués haya pretendido construir en su extenso e hiperelaborado cancionero un producto de actualidad poética y musical que fuera para los trovadores de su tiempo también modélico.

Se desconoce la notación musical de la composición de Pero d'Ambroa, o si alguna vez se cantó siguiendo los parámetros musicales de otra cantiga, pero creo que para el caso de Don Denis, el aporte literario y melódico de tradición transpirenaica da cuenta de una intención de señalar nuevos modelos culturales de referencia dentro de su corte. Al fin y al cabo un rey, aunque trovador, siempre es rey.

Obras citadas

BELTRÁN, Vicente

1984 *O cervo do monte a augua volvía, del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*, El Ferrol: Sociedad de Cultura.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria

1996 «La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», *SMV* 14, pp. 9-135.

¹⁹ Recuérdese que las melodías de las *Cantigas de Santa María* se encuentran ligadas al elemento musical de la música de Al-Andalus, cosa que no sucede en este grupo de cantigas.

BREA, Mercedes

2000 «Levantou- s'a velida, un exemplo de sincretismo harmónico», en *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela: USC, Tomo II, pp. 139- 151.

2002 «Albas, albadas, alboradas, canciones de aurora: un problema terminológico en la lírica gallego-portuguesa?», en E. Lacarra Lanz (dir. y ed.) y A. Temprano (coord.), *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, pp. 25-45.

BUKOFZER, Manfred F.

1960 «Popular and Secular Music in England», en A. Hughes y G. Abraham (eds.), *The New Oxford History of Music 3: Ars Nova and the Renaissance, 1300-1540*, London: Oxford University Press, p. 108.

CREIXELL VIDAL- QUADRAS, Inés

1990 (ed. y trad.), *Andrés el Capellan. De Amore: Tratado sobre el amor*, Barcelona: El Festín de Esopo, p. 54.

FERREIRA, Manuel Pedro

2005 *Cantus coronatus: 7 cantigas d'el Rei Dom Dinis*, Kassel: Reichenberg, p. 13.

FIDALGO, Elvira

1995 «El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993), Granada: Universidad, vol. II, pp. 313-328.

GONÇALVES, Elsa

1992 «Intertextualidades na poesia de Dom Dinis», en *Singularidades de uma Cultura Plural. Encontro de Professores Universitarios Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, pp. 146-155

1993 «Dinis, Dom», en G. Lanciani y G. Tavani (org. e coord.), *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho.

GRÖBER, Gustav

1877 «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien, II*, pp. 337-670.

KANTOROWICZ, Ernst

1957 *The king's two bodies: A study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press.

RESENDE DE OLIVEIRA, António

1994 *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.

ROSSELL, Antoni

2005 “Música y poesía en la lírica medieval”, en V. Valcárcel, C. Pérez González (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos: Ed. Junta de Castilla y León. Colección Beltenebros, pp. 287-304.

TAVANI, Giuseppe

1967 *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

1999, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile, Lisboa: Ed. Colibri.

SHARRER, Harvey L.

1993 «Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, musicadas-uma descoberta», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. I, pp. 13-29.

