



LA COMPOSICIÓN DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA: MODELOS E IMITACIONES

Antoni Rossell

Universitat Autònoma de Barcelona

El estudio de las melodías trovadorescas, y en particular las del repertorio gallego-portugués, aporta informaciones de tradición literaria y de intencionalidad intertextual que, a menudo, no es evidente en el texto. Esta información intermelódica es intencionada y estratégica, y es un registro oral que sólo un público de “entendedores” o un público familiarizado con la música medieval, en concreto monódica, puede apreciar¹. En este artículo presentamos un panorama general de las referencias de los modelos melódicos que encontramos en la lírica gallego-portuguesa medieval, sobre todo en las *Cantigas de Santa María* (CSM). Estamos ante una investigación que dista mucho de estar concluida y que se ve enriquecida por trabajos sobre la métrica, la literatura y la música del repertorio mariano alfonsí. En este mismo volumen encontraremos trabajos sobre la tradición litúrgica de las melodías alfonsíes de Maria Incoronata Colantuono. La utilización de procedimientos intertextuales en este repertorio demuestra que el monarca y su equipo de redacción tienen consciencia de la trascendencia de su proceso de creación, y por tanto que dotan a su obra de elementos internos —y no siempre evidentes— de proyección ideológica.

La lírica trovadoresca occitana, su dialéctica poética, pero también los modelos métricos y —por supuesto— melódicos son los puntos de partida y referencias líricas que imitan las otras líricas románicas contemporáneas al rey sabio. No por ello debe minimizarse el papel de la lírica latina, a la que Alfonso X imita sobre todo a partir de los repertorios litúrgicos, aunque no hay que descartar a la lírica profana medieval.

Los códigos poéticos de la lírica cortesana trovadoresca entran en colisión ideológica con la actitud moral y religiosa del rey castellano. En su obra lírica el monarca —tanto en el repertorio mariano como en el repertorio profano— presenta un rechazo por el “amor cortés” a pesar de la deuda que su obra tiene con esa tradición poética. Esta actitud anticortés

¹ Seguimos los postulados de imitación literaria y métrico melódica expuestos por Jörn GRUBER (1983: 100), según los cuales podemos dar por segura una imitación intertextual cuando en ésta están presentes el *mot*, referido al léxico, el *so* referido a la melodía y a la métrica, y la *razo* al contenido literario.

se justifica por el carácter religioso-tradicional del monarca y porque esa religiosidad formaba parte de una estrategia política. Así la redacción del corpus mariano, las *Cantigas de Santa María*, obedece a una voluntad de asimilación de la población gallega o hispana a las corrientes europeas que promocionaban el culto a la virgen, no siempre bien aceptado por las jerarquías eclesiásticas. La actitud anticortés de Alfonso X es patente en dos composiciones, un debate poético que el monarca mantuvo con el trovador Arnaut Catalán y una cantiga a Santa María redactada a partir del modelo del alba occitana.

El rey Alfonso y Arnaut Catalan mantuvieron una *tensó* o debate poético, *Sénher ara ie·us vein quer[er]* (T 21,1), cuyo modelo fue la famosa canción de amor no correspondido *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43) del no menos famoso trovador occitano Bernart de Ventadorn².

En el texto de este debate poético el trovador Arnaut Catalan hace gala de sus cualidades para producir “aires” para impulsar las naves del monarca y por ello pide el título de almirante de su flota. El rey responde comparando al trovador con el sisón³. La intención de Arnaut Catalan, el autor de la primera *cobla* —y por tanto el que escoge las rimas, la estructura métrica y la música— parece clara: utilizar una famosa canción de amor que había gozado de gran difusión y que sin duda el Rey Sabio conocía, para un texto obsceno de escarnio. Tal recurso provocaría, sin duda, una reacción de hilaridad en el público acentuada por el recuerdo del texto amoroso de la poesía imitada⁴. La intención de ambos contendientes es el escarnio a partir del modelo occitano, lo cual muestra el poco respeto de ambos por esa tradición poética y lo que hasta entonces había representado (Rossell, 2000). La melodía de Bernart de Ventadorn es una de las más famosas de toda la lírica trovadoresca, conservada en los cuatro importantes manuscritos musicales de lírica occitana, además de los numerosos manuscritos con sólo el texto poético.

El segundo ejemplo de actitud anticortés lo encontramos en la cantiga 340 del rey Alfonso *A madre de Deus, gloriosa*, que toma como modelo el alba occitana *S'anc fui belha ni prezada* (BdT 106,14) del trovador Cadenet. Tal como ya se ha demostrado en trabajos anteriores (Rossell, 1991) la cantiga 340 del rey Alfonso *A madre de Deus, gloriosa* había sido compuesta no sólo a partir del esquema de la composición *S'anc fui belha ni prezada* (BdT 106,14) sino que en el aspecto métrico-melódico, la tradición se remontaba al himno mariano *Ave maris stella*, y la melodía, tal como afirma Cadenet en su composición:

...e guaita plazen
que mi fes son d'alba.⁵

adquiere una función de género literario-musical.

² Esta canción es el paradigma de la canción de amor cortés, y el gran número de imitaciones que se han conservado de ella, así como la popularidad de su melodía nos indica la difusión que tuvo en todo el ámbito europeo: Meyer (1890); Chambers (1953); Akehurst (1967); Carrara (1978); Marshall (1980).

³ Según Corominas “es una ave maloliente, comparada a una persona que se ventosea en dos citas de escarnio de Alfonso X” (Corominas, 1991:265, vol VI).

⁴ Las referencias a la famosa “*lauzeta*” no son únicamente métricas y musicales, sino que los autores del debate poético incorporan además en su texto menciones léxicas de esa poesía.

⁵ Cadenet (ed. 1920 [1974]: 80).

Podría resultar extraño que el rey Alfonso hubiera escogido un género tan poco piadoso como modelo de una canción a la Virgen⁶. El tema es doblemente irreverente, recordemos que la canción de alba tiene como protagonistas a dos amantes que, después de haber pasado la noche juntos, son despertados por un *guaita* para que se separen con las primeras luces del día y evitar así ser sorprendidos por el marido de la dama o por los *lausengiers* o maldicientes. Y todo ello con invocaciones a Dios para que les proteja en su anonimato. El tema es doblemente irreverente. Pero no es esa la actitud del rey Alfonso. Ciertamente cuando Giraut de Bornelh escribió su alba *Reis glorios, verais lums e clardatz* (BdT 242,64)⁷, aprovechó la melodía del himno mariano para acentuar el carácter transgresor del texto⁸. Imaginemos sinó a un público que la primera frase que oye es la melodía de un himno litúrgico con una invocación a Dios, pero pidiendo protección para unos amantes en flagrante adulterio. El dramatismo de la situación quedaría sin duda acentuado no sólo por el contenido del texto sino por los ecos litúrgicos de la melodía. La fórmula gozó de gran éxito y fue imitada por los *trouveres* en el alba anónima *Gaite de la tor*, o en el alba bilingüe latín-francés, también anónima, *Phebi claro nondum orto iubare*, hasta Cadenet. Sin embargo el alba, como principio del día y de la luz era también un atributo a la Virgen, y así lo encontramos en diferentes textos (Rossell 1991).

La composición por parte del rey Alfonso de un cantiga a la Virgen con esa melodía no puede ser anecdótico. La intención del rey sabio podría ser la de devolver la referencia melódica al ámbito mariano originario del modelo primero *Ave maris stella*, recogiendo el esquema métrico y el patrón melódico de Cadenet y divinizando de nuevo el abrupto género cortés de la canción de alba. A partir de ese momento el público, oyendo de nuevo la melodía en un texto mariano, no sólo recuperaría el carácter religioso de la composición, sino que ello podría crear un rechazo a las albas cortesanas occitanas y francesas con ese patrón melódico. En este caso la voluntad metamelódica e intermelódica de su autor, el Rey Sabio, respondería a un objetivo ideológico-religioso contra la tradición poética cortesana occitana.

Una de las intervenciones del rey Sabio en la lírica trovadoresca, y en concreto en el arte de la juglaría nos desvela el verdadero papel jurídico del monarca en el arte trovadoresco-musical. 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. Con todo el bagaje ideológico ya comentado Alfonso X opta por una regularización y una jerarquización de las labores trovadorescas y juglarescas (Rodríguez Velasco 1999:11-20). Es a partir de la súplica nostálgica (Bertolucci-Pizzorusso 1966) que el trovador Guiraut Riquier (...1254-1292) dirige en el año 1264 a Alfonso X, la razón por la que el monarca castellano se pronuncia sobre el conflicto entre trovadores y juglares, y legisla. El contexto cultural

⁶ Recordemos que la canción de alba tiene como protagonistas a dos amantes que, después de haber pasado la noche juntos, son despertados por un *guaita* para que se separen con las primeras luces del día y evitar así ser sorprendidos por el marido de la dama o por los *lausengiers* o maldicientes. Y todo ello con invocaciones a Dios para que les proteja en su anonimato.

⁷ Giraut de Bornelh (1910-1935, I, 342 - LIV); Giraut de Bornelh (1989).

⁸ La fórmula gozó de gran éxito en el ámbito románico encontrando también este proceso de imitación melódica en el alba anónima *Gaite de la tor*, o en el alba bilingüe latín-francés, también anónima, *Phebi claro nondum orto iubare* (Rossell, 1991).

y literario de este pronunciamento no es banal, vista la animadversión del monarca por la ideología de la *fin'amors* o amor cortés. Es significativo que el interlocutor de Alfonso X, el trovador de origen burgués Guiraut Riquier, sea el autor del corpus mariano más importante en lengua occitana (Oroz 1972: 206-295). El trovador y el monarca comparten el mismo objetivo ideológico y poético, es decir construyen textos que se sitúan fuera de la poética tradicional de la *fin'amors*, mediante la sacralización de una poética que en origen era contraria a los preceptos morales y religiosos del cristianismo. La transformación que ambos pretenden es total, pues intentan eliminar las señas de identidad de la pequeña nobleza, de la que el trovador occitano ya había manifestado su deseo de alejarse hacia cortes más importantes, sean la catalana o la castellana (Anglade 1973 [1905]), y con la que el monarca castellano tiene numerosos conflictos. Ambos trazan una identidad basada en un código alternativo a la cortesía. La lírica occitana había forjado una identidad propia, con una moral propia y alternativa a la cristiana, y en una lengua diferente al latín, la lengua de "cultura".

De todas las relaciones melódicas en el repertorio mariano alfonsí expuestas por Anglès, la más sugerente desde la perspectiva intermelódica es la de la cantiga 202⁹ (Anglès 1958: 308), *Muito á Santa Maria, / Madre de Deus, gran sabor*, a la que el musicólogo atribuye cierto valor intertextual e intermelódico. El texto de la cantiga se refiere a un clérigo francés que pide ayuda a la virgen para encontrar una rima adecuada para el verso que le está componiendo. Según Anglès la melodía de la cantiga recuerda al *Lai Virge glorieuse* (Raynaud 1020), es decir una melodía francesa para un texto que tiene como protagonista a un clérigo francés. Esta referencia melódica podríamos interpretarla como el particular testimonio de la opción melódica del compositor con el objetivo de caracterizar y diferenciar una cantiga y su melodía de acuerdo con el contenido poético del texto.

Siguiendo con los repertorios marianos, existirían también imitaciones melódicas exactas de métrica y música (*contrafactum*) como en la cantiga 414¹⁰ *Como Deus é comprida Trüidade* que sería un *contrafactum* de *Pour conforter mon cuer et mon courage* de Gautier de Coinci (Anglès 1958 Vol III(1): 370), composición perteneciente al repertorio de *Miracles* de este autor.¹¹

Otras coincidencias melódicas son evidentes entre las cantigas alfonsíes y el repertorio medieval catalán conservado con música. Es evidente que el número de melodías conservado comparado con el que en realidad debió existir corresponde a una ínfima parte, y estos ejemplos que presentamos són solo una muestra de lo que seguramente sería una práctica habitual de imitación, no sólo del repertorio catalán sino de otros repertorios contemporáneos al rey sabio. Según el musicólogo Higiní Anglès la cantiga 224¹² *A Reynna en que é / comprida toda mesura*, (Anglès 1958 Vol III(1): 315-316), estaría emparentada con una composición lírica catalana, *Los set goigs recomptarem* del *Llibre Vermell de Montserrat* (siglo XIV), una composición que encontramos titulada como *Ballada dels goytxs de*

⁹ Esta é como un clerigo en Paris fazia hũa prosa a Santa Maria e non podia [achar] hũa rima, e foi rogar a Santa Maria que o ajudasse y, e achó a logo. E a Magestade lle disse: "Muitas graças".

¹⁰ Esta quarta é da Trüidade de Santa Maria.

¹¹ Véase en esta misma publicación al respecto el artículo de Chiara Cappuccio "Miragres De Seixon".

¹² Como Santa Maria de Terena, que é no reino de Portugal, ressucitou hũa menã morta.

nostre dona en vulgar cathallan, a ball redon. También, según Anglès, con este repertorio catalán estaría relacionada la cantiga de *loor*, número 100, *Santa Maria, / Strela do dia*, con el *virelai* del *Llibre vermell de Montserrat* titulado *Stella splendens*. Lo excepcional del *Llibre Vermell de Montserrat* ha convertido esta compilación de melodías en uno de los repertorios más famosos del mundo románico medieval, tanto por sus composiciones polifónicas como por ser algunas de sus melodías de las más antiguas composiciones medievales con texto catalán conservadas. No es de extrañar que el rey sabio o su entorno de músicos e intelectuales conociera ese repertorio, y, sin duda, es un ejemplo de las conexiones culturales entre las diferentes zonas de la Europa medieval y de sus centros de peregrinaje mariano.

El abanico de modelos litúrgicos de las *Cantigas de Santa María* no ha cesado de crecer desde que los musicólogos abordaron esa línea de investigación y aún hoy es un campo abierto lleno de posibilidades y de pruebas que demuestran que Alfonso X se inspira, sobre todo, en ese repertorio litúrgico.¹³ De todos ellos destacaremos los siguientes:

- La cantiga de *loor* 290 *Maldito seja quen non loará / a que en si todas bondades á*, que habría tomado como modelo *Fidelium sonet vox sobria*, conductus de Notre-Dame de París (Anglès 1958: 337).
- La Cantiga 371¹⁴ *Tantos vay Santa Maria / eno seu Porto fazer*, estaría emparentada melódicamente con *Et exspecto resurrectionem mortuorum* del Credo IV del Kyriale Romanum (Anglès 1958: 361).
- La cantiga 216¹⁵ *O que en Santa [Maria] / de coraçon confiar*, estaría relacionada con el Kyrie VIII *De Angelis* del Kyriale Romanum (Anglès 1958: 313), además de recordar, en su inicio melódico, el descort *J'ai maintes fois chanté* de Gautier de Dargies.
- La cantiga de *loor* 300, *Muito deveria / ome sempr' a loar*, estaría melódicamente emparentada con *Ubi caritas et amor* (Anglès 1958: 340-341).
- La cantiga 11¹⁶ *Macar ome per folia*, cuya melodía, según Anglès parecía tomada del repertorio litúrgico de tropos del *Propium Missae*. (Anglès 1958: 246-247).

Además de los ejemplos expuestos, merece una mención especial el repertorio salmódico medieval de tradición cristiana. Una de las constantes melódicas de origen litúrgico citada en las *Cantigas* es la salmodia. Las melodías de los salmos se repiten a lo largo de una serie de versos, con cambios melódicos —sutiles, unas veces, considerables, otras—, pero dentro de unas pautas de combinación y conmutación. La tradición salmódica nace en nuestra memoria con la tradición musical de Israel, con la cantilación de los libros bíblicos, de los que los Salmos tuvieron gran influencia en el mundo occidental. La música judía, al igual que gran parte de la árabe está regida por un carácter modal que la música europea desarrolló en la Edad Media, pero que se perdió gradualmente en beneficio de la música tonal, conservándose únicamente en el repertorio gregoriano. En las CSM aparecen menciones a los salmos en diferentes textos, como por ejemplo en la

¹³ Véase en esta misma publicación el artículo de María Inconata Colantuono “*El bon son* en las *Cantigas de Santa María*”.

¹⁴ [C]omo Santa Maria do Porto guariu ãa moller que perigoara dũa pinaça e caera no mar.

¹⁵ Como Santa Maria se mostrou en semellança da moller do cavaleiro ao demo, e o demo fugiu ant' ela.

¹⁶ Esta é de como Santa Maria tolleu a alma do monge que ss' affogara no rio ao demo, e feze o ressocitar.

Cantiga 347,¹⁷ *A Madre de Jhesu Cristo, / o verdadeiro Messias:*

rezaron sobr' ele salmos, (v. 41)

En el mismo texto se nos informa de que la música podría haberla compuesto el mismo rey sabio

...ond' un gran livro é chëo,
de que fiz cantiga nova / con son meu, ca non allëo, (vv. 4 y 5)

En este caso la estructura métrica del verso, partido en dos hemistiquios, nos recuerda la estructura métrica del verso salmódico latino, y por tanto su música, lo que nos lleva a concluir que la composición de nueva factura habría sido construida bajo la estructura salmódica, tanto métrica como melódica.

Otra de las cantigas en la que aparece una mención a los salmos es la 419¹⁸ *Des quando Deus sa Madre / aos çeos levou,:*

E rezaron seus psalmos (v. 75)

y también en la 111,¹⁹ En todo tempo faz ben:

El avia começado
madodÿos e rezado
un salm' ; e logo fillado
foi do demo feramen.
(vv. 34-37)

Quizás una de las citas más interesantes es la de la cantiga nº 56, *Gran dereit' é de seer:*

Esta é como Santa Maria fez nacer as cinco rosas na boca do monge depos ssa morte, polos cinco salmos que dizia a onrra das cinco leteras que á no seu nome.

En el texto se citan referencias a textos de los salmos:

“Magnificat” y jazer,
e “Ad Dominicum” y á,
e cabo del “In conver
tendo” e “Ad te” está,
e pois “Retribue ser-
vo tuo” muit' omildoso.
(vv. 34-39)

–*Magnificat anima mea Dominum. Luc. I, 46*

¹⁷ Esta é como Santa Maria de Tudia resorgiu ùu menynno que era morto de quatro dias.

¹⁸ Esta é da vigilia de Santa Maria d' Agosto, como ela passou deste mundo e foi levada ao çeo.

¹⁹ Esta é como un crerigo de missa que servia a Santa Maria morreu no rio que ven por Paris; e a tercer dia rressocitô o.

- Magnificate Dominum mecum*. Ps. 33.4
- Ad Dominum cum tribularer clamavi*. Ps. 119 [120]
- In convertendo Dominus captivitatem Sion*. Ps. 125 [126]
- Ad te levavi oculos meos*. Ps. 122 [123]
- Retribue servo tuo, vivica me*. Ps. 118 [119]

Y el texto de la poesía nos aclara que el difunto, a pesar de no ser muy instruido, componía alabanzas con textos y melodías de tipo salmódico:

Este sabia leer
 pouco, com' oy contar,
 mas sabia ben querer
 a virgen que non á par;
 e poren foi compter
 cinque salmos e juntar,
 por en ssa loor crecer,
 (vv. 14-20)

La melodía de la cantiga 56 nos recuerda el primer y el segundo modo salmódico gregoriano, con lo cual comprobaríamos la voluntad intermelódica del autor.

Nos detendremos en un último ejemplo de imitación melódica, siempre dentro del repertorio litúrgico-cristiano a partir de la melodía de la cantiga 422, *Madre de Deus, ora por nos teu Fill'essa ora*, cuyo modelo melódico fue el *Canto de la Sibila*. Esta cantiga presenta a la Virgen María, madre del Salvador, como intercesora entre los hombres y la divinidad. La melodía utilizada tal como demostró Anglès (Anglès 1935: 296-298) es la de la Sibila, un canto que se interpretaba, y en algunas iglesias catalanas aún se interpreta ahora, en la “Misa del Gallo” el 24 de Diciembre. En el momento de gran júbilo en que todos celebraban el nacimiento del hijo de Dios, aparecía un niño vestido con encajes que recordaba a los presentes el destino mortal de sus cuerpos y el inevitable “juicio final” al que todos serían sometidos. Tanto el texto como la melodía gozaron de gran difusión, y de ello son testimonios no sólo el gran número de versiones manuscritas tanto medievales como posteriores, sino también las conservadas por tradición oral que han perdurado hasta nuestros días en la isla de Mallorca.

El texto de la cantiga, aunque no de una manera explícita, es el tópico de la Sibila, en el que se anuncia la venida del redentor, los efectos devastadores en la tierra y en los vivos, y la inutilidad de las riquezas terrenales:

U ao juyzio / todos, per com' é escrito,
 verrán, di lli como / con el fugisti a Egito.
 Madre de Deus, ora / por nos teu Fill' essa ora.

U leixarán todos / os viços e as requezas,
 di lle que sofriste / con el[e] muitas pobrezas.
 Madre de Deus, ora / por nos teu Fill' essa ora.

U queimará fogo / serras [e] vales e montes,
di com' en Egipto / non achast' aguas nen fontes.
Madre de Deus, ora / por nos teu Fill' essa ora.

U verás os angeos / estar ant' ele tremendo,
di lle quantas vezes / o tu andaste ascondendo.
Madre de Deus, ora / por nos teu Fill' essa ora.

U dirán as tronpas: / “Mortos, levade vos logo”,
di ll' u o perdiste / que ta coita non foy jogo.

(vv. 14-27)

El auditorio de esta cantiga recibía un mensaje de miedo y prevención ante la muerte, mensaje acentuado por la melodía que recordaría el canto de la Sibilia. El registro intermelódico en este caso era decisivo para impregnar el texto mariano de un dramatismo que, sin esa melodía, difícilmente podría alcanzar.

Todos estos ejemplos nos llevan a concluir que la elección de los modelos métrico-melódicos no es gratuita, sino que Alfonso X aprovecha la carga de significado de las melodías para proveer a sus textos de un matiz añadido y que el público identifica y reconoce más rápidamente que el intertextual. Los matices que provoca la intermelodicidad y, consiguientemente la intertextualidad, son de tipo político, ideológico y religioso.

Hemos comprobado que Alfonso X escoje sus modelos melódicos y lo hace con una intencionalidad intertextual e intermelódica. Esta proyección intertextual no deja de tener un cariz ideológico, como cuando Alfonso X acusa a Pero da Ponte, a quien compara con el trovador compostelano Bernal de Bonaval²⁰ por su particular estilo trovadoresco, de tono arcaico y autóctono gallego, sea como referencia a los temas de sus composiciones o por utilizar una música vetusta²¹. La acusación se refiere tanto a Pero da Ponte como a Bernardo de Bonaval. El rey Sabio, con estas críticas muestra una actitud antigallega y aristocrática, y propone un estilo poético y musical foráneos²². Tanto esta opinión como el análisis de su repertorio lírico (texto y música) concluyen en que el estilo propuesto por el Rey estaría más cerca de la lírica occitana que del estilo autóctono gallego de Bernardo de Bonaval y Pero da Ponte, y por tanto la intención del monarca era que los trovadores gallegos abandonaran su estilo autóctono, el de su identidad poética y cultural, por un estilo foráneo. No obstante esta propuesta no era incondicional, ya que el monarca ponderaba una tradición poético-formal, pero no su ideología.

De todas las imitaciones expuestas para las *Cantigas de Santa María*, debemos detenernos en esta conclusión en las razones de la imitación de los diferentes repertorios abordados:

²⁰ Alfonso X el Sabio (1988: 296-298).

²¹ Seguramente haciendo referencia a la antigüedad de Bernal de Bonaval si acudimos a la famosa rúbrica de la cantiga de amor, *Ay Deus! e quen mi tolherá* (B 1062 - V 653): *E en esta ffolha ade ante se / commenzam as cantigas / d'amor primeyro trobador / Bernal de Bonavalle*. Cf. Bernal de Bonaval (1978: 17).

²² La alternativa que proponía el monarca a este estilo regional fue interpretado por Jacques Chailley (1950: 234-235) desde una perspectiva musical como la defensa de Alfonso X de un modo “nacional”, entendido como hispánico pero de tradición formal occitana frente al estilo autóctono gallego.

Estamos ante una labor planificada. La composición del repertorio mariano obedece a una internacionalización de su labor poética, seguramente para apoyar sus aspiraciones imperiales con un “producto” de actualidad musical e intelectual, que al mismo tiempo sea moderna y ejemplar y represente su ideario religioso e intelectual. En ese corpus Alfonso habla en primera persona, reclamando su autoría, y además reivindica el papel de intermediario o interlocutor entre la Virgen (mediadora de Dios) y el mundo. La composición del corpus mariano obedece a una estrategia política, pues tal como se demuestra en su tratado sobre ética, la religión sólo le interesa como representación de su poder y como rey intermediario. Alfonso aspira a un poder laico y, por tanto, ético. El protagonismo del monarca y su intervención en la elección de los modelos literarios y musicales nos lleva a valorar una posible estrategia ideológica. Su prestigio venía avalado por diferentes empresas, tanto legislativas y religiosas, como literarias.

Alfonso X, apuesta por las lenguas románicas como vehículo de expresión tanto jurídica como literaria, pero en confrontación con su contexto político, cultural y lingüístico.

La operación cultural en lengua gallego-portuguesa de Alfonso X supone una hibridación y una desterritorialización de esa cultura. El Rey Sabio, aportando modelos melódicos foráneos y descartando los autóctonos trataría de suplantarse la identidad gallego-portuguesa por una nueva, utilizando esa lengua con nuevos modelos literarios y poéticos de tradición occitana, forjando nuevos modelos culturales de referencia intelectual y de representación, pero, sobre todo, un nuevo marco identitario de expresión religiosa como respuesta a la ideología cortés. La identidad que presenta la obra alfonsí es la del monarca, no la del pueblo gallego, y la elaboración de los repertorios literarios está compuesta a partir de una concepción foránea que descarta cualquier identificación unívoca. Al mismo tiempo la operación del rey castellano se enfrenta ideológicamente a la cultura occitana trovadoresca, tanto por cuestiones ético-religiosas, como por la concepción misma de los agentes de esa lírica (trovadores y juglares). Estos ejemplos nos permiten hipotetizar una posible confrontación cultural entre monarquía y aristocracia, demostrada ya históricamente, a partir de una operación identitaria desde el poder contra la nobleza gallega y sus modelos culturales. Los modelos franceses dotarían a las CSM de una actualidad tanto temática como musical de ámbito románico. La estructura arquitectónica que toma del corpus mariano francés de Gautier de Coinci, conferiría a su obra una modernidad que aseguraba el reconocimiento de su empresa en un contexto cultural alto. Los modelos litúrgicos avalarían la opción intelectual e ideológica del monarca castellano. Toda una construcción de un texto y de unas melodías que acceden a niveles de significado por el sutil procedimiento de la intertextualidad y de la intermelodicidad.

Bibliografía citada

- AKEHURST, F. *A comparative Study of Two Twelfth Century French Poets, Bernart de Ventadour and Gace Brulé*. Michigan: Ann Arbor, 1967.
- ALFONSO X EL SABIO *Cantigas*. Ed. Jesús Montoya. Madrid: Cátedra/Letras Hispánicas, 1988.
- *Cantigas de Santa María*. 2 vols. Ed. Walter Mettmann. Madrid: Castalia, 1986-1989.
- ANGLADE, J. *Le troubadour Guiraut Riquier, étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*. [París] Ginebra: 1973 [1905].
- ANGLÈS, Higiní. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona, 1935.
- *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona, 1942-1964. (1964 Vol. I, facsímil del códice j.b.2 del Escorial. 1943 Vol. II, transcripción musical. 1958 Vol. III(1), Estudio crítico: "Die Metrik der Cantigas, Abhandlung von Haus Spanke". 1958 Vol. III(2), Las melodías Hispanas y la monodía lírica Europea SS. XII-XIII).
- BERNAL DE BONAVAL. *Poesie. Edizione a cura di Maria Luisa Indini*. Bari: Adriatica Editrice, 1978.
- BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria. "La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia". *Studi mediolatini e volgari* XIV (1966): 11-140.
- CADENET. *Der Trobador Cadenet*. Ed. Carl Appel. Halle: Niemeyer, 1920 [1974].
- *Les poésies du troubadour Cadenet*. Ed. J. Zemp. Bern-Frankfurt am M.- Las Vegas: Lang, 1978.
- CARRARA, A. "Il linguaggio poetico di Gace Brulé e la tradizione lirica occitana". *Spicilegio Moderno* IX (1978): 90-120.
- CHAILLEY, Jacques. *Histoire musicale du Moyen Age*. Paris: P.U.F., 1950.
- CHAMBERS, F. "Imitation of Form in the Old Provençal Lyric". *Romance Philologie* 6 (1953): 104-120.
- COROMINAS, J. & PASCUAL, J.A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 6 vols. 1980-1991.
- GIRAUT DE BORNEILH. *The cansos and sirventes of the Troubadour Giraut de Bornel: a critical edition*. Ed. Ruth Sharman. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- *Sämtliche Lieder des Trobadors Guiraut de Bornelh*. Ed. y trad. Adolf Kolsen. Halle: Niemeyer, 2 vols. 1910-1935.
- GRUBER, Jörn. *Die Dialektik des Trobar*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983.
- MARSHALL, J. H. "Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours". *Romania* 101 (1980): 289-335.
- MEYER, P. "Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours". *Romania* XIX, (1890): 1-42.
- OROZ ARIZCUREN, Francisco José. *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1972.

- PILLET, Alfred y CARSTENS, Henry. *Bibliographie der Troubadours*. Nueva York: Kraus 1968 [1933]. (Citado en el texto del artículo como BdT).
- RAYNAUD, Gaston. *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles, comprenant la description de tous les manuscrits, la table des chansons classées par ordre alphabétique de rimes et la liste des trouvères*. Tome I, description des manuscrits. Tome II, table des chansons, liste des trouvères. Paris: Vieweg, 1884. (Citado en el artículo como Raynaud).
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús. “La historia como base argumentativa de la literatura ético-política en Europa, ca. 1100-1350”. *Epos* XII (1996): 177-205.
- *Castigos para celosos, consejos para juglares*. Madrid: Gredos, 1999.
- ROSSELL, Antoni. “So d’alba”. *Studia in Honorem prof. Martín de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, Vol. IV, 1991: 705-721.
- “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval”. *La Lingüística Española en la Época de los Descubrimientos*. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 2000: 149-156.
- TAVANI, Giuseppe. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo («Officina Romanica», 7), 1967. (Citado en el artículo como T).
- RAIMBAUT DE VAQUEIRAS. *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*. Ed. J. Linskill. La Haya: Mouton, 1964.

Rossell, Antoni. “La composición de las *Cantigas de Santa María*: modelos e imitaciones”. *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003. Ed. de Helena González e M. Xesús Lama. Sada: Edición do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), 2007. ISBN: 978-84-8485-266-7. Depósito Legal: C-27912007.

