

L'OBRA LÍRICA D'ALFONS X EL SAVI: ORALITAT, MÚSICA I MEMÒRIA

Antoni Rossell
Adriana Camprubí
Maria Incoronata Colantuono
Gabriel Seguí Trobat



dinsic.com

L'obra lírica d'Alfons X el savi: oralitat, música i memòria

1a edició: gener de 2024

Disseny coberta:

Fotografia coberta:

Maquetació: DINSIC GRÀFIC

© Antoni Rossell / Adriana Camprubí
Maria Incoronata Colantuono / Gabriel Seguí Trobat

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.
e-mail: dinsic@dinsic.com
www.dinsic.com

Imprès a:

Dipòsit legal:
ISBN:

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, comprenent-hi la reprografia i el tractament informàtic, com també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

DISTRIBUEIX: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.
e-mail: dinsic@dinsic.com
www.dinsic.com

ÍNDIX

PRÒLEG (Antoni Rossell)	9
1. Arquitectura de la composició melòdica: la construcció de l'obra lírica.	8
2. Intencionalitat, planificació i prestigi	9
3. Concepte d'autoria	10
4. Les <i>Cantigas de Santa Maria</i>	11
4.1. Els manuscrits de les <i>Cantigas de Santa Maria</i>	11
4.2. La música de las <i>Cantigas de Santa Maria</i>	11
4.3. Paleografia i transcripció.	12
4.4. Instruments musicals	13
4.5. La tradició litúrgica	14
4.6. Imitació i contrafacció	18
4.7. Imitacions de la lírica trobadoresca occitana.	20
4.8. Imitacions de la lírica francesa.	21
4.9. Imitacions de la lírica catalana	22
LA CREACIÓ MUSICAL EN L'OBRA LÍRICA D'ALFONS X (Antoni Rossell)	25
1. Composició mètricomusical de les <i>Cantigas de Santa Maria</i>	25
2. <i>O genete</i> d'Alfons X: Una hipòtesi de reconstrucció musical en el context de la lírica gallega medieval.	46
3. La música de las esferes i les CSM: Un monarca heterodox	
LA TRADICIÓ MÈTRICA EN LES CANTIGAS DE SANTA MARÍA D'ALFONS X (Adriana Camprubí)	69
1. Característiques mètriques del repertori marià alfonsí.	69
1.1. El zéjel i el virelai	70
1.2. El problema de la divisió dels versos.	73
1.3. <i>Unica</i> mètrics	75
2. Intertextualitat, intermelodicitat i contrafacció en les <i>Cantigas de Santa Maria</i>	80
2.1. <i>Virgen madre gloriosa</i> (CSM nº 340)	80
2.2. <i>Deus te salve, gloriosa</i> (CSM nº 40)	84
COMPOSICIÓ I ORALITAT A LES CANTIGAS DE SANTA MARIA (Maria Inconata Colantuono)	91
1. La tradició mariana	91
1.1. Plantejament teòric	91
1.2. La presència de la Mare de Déu des del repertori litúrgic al líric romànic.	92

1.3. Fonts de procedència del material narratiu i melòdic	95
2. Imitació i composició	
El paper de la veu i la relació entre memòria i vers cantat	97
2.1. Les individuacions dels models melòdics	97
2.2. La classificació modal i el seu significat a la dimensió oral.	
La modalitat arcaica	100
2.3. Alfons X trobador a la Mare de Déu	100
3. Des del pergamí a l'acció performativa	124
3.1. Composició oral i codificació	124
3.1. Performance i ritual eucarístic	127
3.2. Performance i ofici monàstic	132
LA FUNCIONALITAT LITÚRGICA DE LES CANTIGAS D'ALFONS X EL SAVI	
(Gabriel Seguí Trobat).	137
1. Destinació litúrgica de les <i>Cantigas das festas de Santa Maria</i>	137
2. Composició a les <i>Cantigas das festas de Santa Maria</i>	
(Maria Inconronata Colantuono)	138
3. Les <i>Cantigas de Santa Maria</i> i la litúrgia	146
Bibliografia.	149

Pròleg¹ (Antoni Rossell)

L'epistemologia medieval concedeix una gran importància a la recepció auditiva (Heilmann 1983: 283-299). A l'inici tant del *Bonium* com de la *Gran Conquesta de Ultramar* hi ha un discurs sobre els sentits en el qual podem llegir les següents línies:

«E commoquier que estos cinco sentidos sean todos muy buenos, e los sabios antiguos fablassen en ellos, e departiessen de cada uno las bondades que en él havia, en fin tovieron que el oyr es más necessario al saber e entendimiento del hombre; porque aunque el ver es muy buena cosa, muchos hombres fueron que nascieron ciegos. e muchos que perdieron la lumbre después que nascieron, que deprendieron e supieron muchas cosas e ovieron su sentido complidamente. E esto les causó el oyr. que oyendo las cosas e faziéndogelas entender, las deprendieron tan bien e mejor como otros muchos que ovieron sus sentidos complidos. E muchos otros que tuvieron los otros sentidos complidos, e por el oyr que les faltó, perdieron el entendimiento, e algunos dellos la habla; e no supieron ninguna cosa, e fueron assi como mudos. E demás, por el oyr conoce hombre a Dios e los santos. e las otras cosas muchas que no vio, assi como si las viesse.»²

[I com vulgui que aquests cinc sentits siguin tots molt bons, i els savis antics parlessin d'ells, i comentessin les bondats que hi havia en cadascun d'ells, a la fi varen concloure que el sentit de l'oïda és el més necessari per al saber i l'enteniment de l'home, perquè tot i que la vista és molt bona cosa, hi va haver molts homes que nasqueren cecs, i molts que perderen la llum després de néixer, que aprengueren i saberen moltes coses, i arribaren a comprendre-les completament. I això fou gràcies a l'oïda, ja que oïren les coses, i fent-les entendre, les aprengueren tan bé o millor que d'altres que tingueren tots els seus sentits. I molts d'altres que tingueren tots els seus sentits, quan els faltà l'oïda, perderen la capacitat d'entendre, i n'hi havia alguns que també perderen la parla i no saberen res de res, i era com si fossin muts. I a més, per l'oïda l'home coneix Déu i els sants, i 5/6/23 moltes altres coses que mai no veié, tal com si les hagués vistes.]

En qualsevol cas, en aquest mateix discurs sobre els sentits trobem una de les fonts de la llei de les *Partidas* sobre la història, que recomana rebre els sesos i els esforços *por oyda et por entendimiento* en temps de pau:

1 Aquest volum és fruit de la recerca realitzada pel Grup de Recerca LITMUS, de l'Arxiu Occità-Institut d'Estudis Medievals de la Universitat Autònoma de Barcelona. Hem cregut interessant aplegar en una mateixa publicació una sèrie de treballs, alguns ja publicats i d'altres inèdits, sobre Alfons X i la música.

2 *Gran conquista de ultramar*, 1, 1-2 . Alfonso X (1979)

«E pues que tan gran bien puso Dios en este sentido [el oído], mucho deven los hombres obrar bien con él. e trabajar siempre de oír buenas cosas, e de buenos hombres e de aquellos que las sepan dezir, e oyr los libros antiguos e las ystorias de buenos fechos que fizieron los hombres buenos antepasados. E aquel que esto fiziere, ayudarse ha bien del sentido del oír». ³

[Com que Déu posà tal bondat en aquest sentit [l'oïda], els homes han d'obrar bé amb ell, i intentar escoltar sempre coses bones i de bons homes, i d'aquells que sàpiguen dir i escoltar els llibres antics i les històries de les bones obres que portaren a terme els bons homes avantpassats. I aquell que fes això, bé ha de servir-se del sentit de l'oïda.]

Comprovem la consciència oral d'Alfons X, l'autor del corpus de les *Cantigas de Santa Maria* (CSM) que analitzarem. Tanmateix, s'ha de destacar que, de la producció lírica gallega medieval, el grau d'oralitat de les *Cantigas de escarnho e mal dizer* (CEMD) és superior al de les CSM, ja que malgrat una de les característiques formals del repertori marià alfonsí és el paral·lelisme, tant les repeticions lèxiques com els grups fraseològics que aquestes generen són molt més nombrosos a les CEMD que a les CSM.

La història de les literatures romàniques medievals ens ha llegat un patrimoni líric considerable del que destaca per la seva notorietat l'obra de diversos monarques, en aquest cas es tracta del monarca Alfons X (1221-1284) anomenat "El Savi", Rei de Castella, Lleó i Galícia. El monarca utilitza la llengua gallega des d'una perspectiva panromànica, ja que el gallec a l'edat mitjana gaudia de gran prestigi, i era utilitzat per trobadors de diferents procedències, com el trobador italià/occità Raimbaut de Vaqueiras, el trobador català Cerverí de Girona, o un bon nombre de trobadors castellans que van redactar les seves obres líriques en llengua gallega, entre ells, el Rei Savi.

La nostra és una aproximació interdisciplinària que té com a objectiu conèixer els mecanismes de composició musical i textual que confereixen unitat i dinamisme a la lírica monòdica cortesana. Això no obstant, abordarem preferentment l'aspecte melòdic, el de la composició musical, però també el poètic, tant en l'aspecte lèxic i sintàctic, com literari, en els casos en què la música hagi estat un factor determinant per la seva intenció poètica. És per això que tractarem la vessant intertextual i intermelòdica amb l'objectiu de fer comprendre el lector i l'auditori que aquestes obres estan prenyades de registres connotatius conscients que converteixen l'obra monòdica en una polifonia de significats.

Aquest repertori té una arquitectura i una intencionalitat metapoètica: una compilació d'elements musicals i literaris d'obres anteriors a les que imiten per dotar la nova obra d'un major nombre de significats, i que, alhora, es converteixen ells mateixos en models d'imitació per a obres líriques contemporànies i posteriors.

³ González. 1992, cap. I,2.

L'elecció d'Alfons X i del repertori marià alfonsí rau en què aquesta és una obra que respon a un projecte unitari intel·lectual i que és fruit d'una planificació literària, musical i ideològica. El seu autor-compilador, el Rei Savi, era conscient de la importància de la seva tasca i per això es va entossudir en la confecció d'uns manuscrits que actualment constitueixen un dels monuments no només de la lírica medieval sinó també de l'univers social i de la vida quotidiana de l'edat mitjana romànica, per la inestimable informació que les imatges de les miniatures ens proporcionen tant de la cort i de l'aristocràcia o del món quotidià i popular medieval, com del propi monarca. El monarca es considera l'autor d'aquest repertori marià, tal com diu a la CSM 61⁴, *A Madre de Jhesu Cristo, / o verdadeiro Messias*:

...ond' un gran livro é chêo,
de que fiz cantiga nova /
con son meu, ca non allêo.

(CSM 61, vv. 4-5, Mettmann 1986, I: 205)

així com també en composicions de tema procaç (*Non quer'eu donzela fea*, T 18,27⁵, entre moltes altres) i autobiogràfic, com *Non me posso pagar tanto*, T 18,26, l'anomenada *Fuga Mundi*, englobades tradicionalment en el gènere de *CEMD*.⁶

La lírica medieval és objecte de debat musicològic i filològic tant pel seu origen i tradició com per les tècniques de composició. Mentre els textos compten amb hipòtesis sobre la seva tradició avalades per altres textos anteriors i posteriors, llatins i romànics, a partir de la tradició poètica, intertextual, o per la simple imitació literària, en la vessant melòdicomusical només encertem a descobrir alguns dels seus models, sobretot a partir de l'element mètric, amb l'ajuda d'anàlisis intertextuals i intermelòdiques. La qüestió de la tradició musical i de l'opció melòdica del compositor no està ni de bon tros tancada, i és un dels àmbits que ens proposem tractar en aquest llibre.

La nostra intenció és comptar -a partir de l'anàlisi mètrica i musical- amb elements suficients per demostrar que la composició d'una melodia al repertori monòdic medieval, en aquest cas marià, no és arbitrària, sinó que respon a una estratègia de composició equiparable a la poèticoliterària que abordarem en els casos que la música suposi o tingui una especial rellevància. És mitjançant l'anàlisi musical comparada, sobretot amb la litúrgia gregoriana, però també amb la lírica trobadoresca occitana, francesa i catalana, on trobarem elements suficients per plantejar imitacions del repertori monòdic, i, en algun cas del polifònic, i, per tant, la seva tradició melòdica.

4 *Como Santa Maria guareceu ao que xe lle torcera a boca porque descreera en ela.*

5 Citem les *cantigas* numèricament (T 18,27 per ex.) per la numeració de Giuseppe Tavani (Tavani 1967). Les estructures mètriques, per altra banda, es citen també a partir d'aquesta obra, com Tavani 52:2, corresponent a l'obra d'Alfons X, *O genete*, T 18,28.

6 Sobre l'autoria, veure el punt 3 d'aquest pròleg.

La relació, vinculació i interdependència del repertori gallec medieval amb la resta de repertoris romànics està prou demostrada, així com amb la lírica llatina medieval. Les CSM són fruit d'un projecte unitari, amb una intenció ideològicoreligiosa i política. Si a tot això hi afegim el gran nombre de melodies conservades, estem davant d'un corpus idoni per a la investigació de "l'opció melòdica" susceptible d'analitzar el seu "sistema" de composició musical monòdica. Per aquestes raons ens hem decidit a analitzar una sèrie de *cantigas* del repertori marià alfonsí per tal de palesar l'existència de l'estratègia de composició comuna d'aquest repertori líric. Intentarem esbrinar quin ha estat el criteri que regeix el desenvolupament melòdic de cada composició, i si aquesta respon a una simple imitació o bé a una construcció melòdica complexa. Ens detindrem en l'estudi de la possible tradició musical d'alguna composició lírica del gènere de *CEMD* d'Alfons X, com la poesia *O genete* (18,28, B 491, V 74) de la que ens ocuparem més endavant.

1. Arquitectura de la composició melòdica: la construcció de l'obra lírica

El nostre punt de partida és la concepció arquitectònica de la composició tant del text -que abordarem des de la perspectiva mètrica- com de la música, o més ben dit, la melodia, ja que no tractarem l'aspecte rítmic d'aquestes composicions. Una paraula en la tradició romànica defineix el procés arquitectònic de la composició musical, "*bastir*" (construir), i que trobem en diferents textos lírics com a la famosa estampida del trobador occità Raimbaut de Vaqueiras (1165-1207), *Kalenda Maia* (BdT 392,2⁷), referint-se tant al text com a la música a partir d'un procés d'imitació, en aquest cas a la música d'una cançó de dansa, una estampida, com apunta la *razo* (Boutiere, Schutz, 1973: 465-466): es tracta del *contrafactum*, un sistema d'adaptació musical medieval basat en la utilització -tant en la lírica profana com religiosa- d'una melodia preexistent, un préstec mètricomelòdic que a la lírica cortesana es materialitza genèricament en el *serventes*. La nova composició, per definició, utilitza sempre la melodia d'una cançó preexistent, i, per tant, el seu esquema mètric i sovint les rimes. Comptem tant amb contrafaccions exactes o tancades, que repeteixen la mateixa estructura mètrica que el model, com imitacions o contrafaccions obertes. Aquestes darreres només reproduïen una part de l'estructura mètrica, normalment el principi del poema, el *frons*, mentre que la *coda*, la segona part de l'estrofa, presenta un desenvolupament diferent del model, es tracta doncs de contrafaccions parcials o obertes. Un magnífic exemple o metàfora del procés arquitectònic i de construcció de l'obra lírica trobadoresca el tenim a la *sextina* del trobador Arnaut Daniel. En una de les versions de la composició es refereix al seu so construït com *son cledísat*, és a dir, la seva mètrica i la seva música construïts i edificats, ja que el verb *cledisar* fa referència a la construcció de cases de tova i concretament a la disposició diagonal dels pals de fusta que componen l'estructura en què s'insereix aquest tipus de maçoneria (Rossell 2015: 23-52):

7 Es citen les obres dels trobadors occitans per la classificació numèrica d'autor i obra que apareix a Boutiere, Schutz 1973.

*Arnaut tramet son cantar d'ongl'e d'oncle
a Grant Desiei, qui de sa ver'ja l'arma,
son cledisat qu'apres dins cambra intra.*

(Arnaut Daniel BdT 29,14; edició Eusebi 1984)

La mètrica i la música de les CSM -aquesta és la nostra hipòtesi- giren al voltant d'un projecte compositiu del rei Alfons, que en alguns casos és obra del mateix rei i en altres dels trobadors de la seva cort. Hi ha una estratègia de composició textual i musical en la qual la mètrica és el punt central, on els aspectes literaris i intertextuals conformen un procediment que incideix directament en la música.

Tornant al sistema arquitectònic de composició poètica i lírica, comptem amb altres exemples de *bastir*, com el sirventès de Guilhem de Berguedà (1130-1195), *Un sirventes ai en cor a bastir* (BdT 210, 20), i que va ser model d'un altre sirventès, *Ges per guerra no.m chal aver consir* (BdT 160, 1), de contingut polític del rei de Sicília, Frederic III de Sicília (1272-1337), en realitat un intercanvi d'estrofes entre el monarca i el noble Ponç Hug IV (1264-1313), comte d'Empúries. Aquest sirventès va ser compost a partir de l'estrofisme i les rimes de la poesia del trobador català, i, per tant, s'hauria cantat amb la seva música que no s'ha conservat. En aquest sirventès el rei Frederic de Sicília es lamenta per la decisió del seu germà, Jaume I d'atacar Sicília i la seva intenció de extorquir-lo de la corona del regne de Sicília (Riquer 1973).

2. Intencionalitat, planificació i prestigi

Les nostres investigacions, com intentarem demostrar a continuació, conclouen que la tasca lírica del monarca i el seu grup d'intel·lectuals, músics i clergues respon a una tasca prèviament planificada. La composició del repertori marià obeeix a una internacionalització de la tasca poètica del monarca, segurament per donar suport a les seves aspiracions imperials, l'anomenat *Fecho del Imperio*, com un "producte" d'actualitat musical i intel·lectual del seu temps, que alhora fos modern i exemplar, i que representés el seu ideari religiós i intel·lectual. En aquest corpus marià Alfons parla en primera persona, reclamant-ne l'autoria, i a més reivindica el seu paper d'intermediari o interlocutor entre la Verge, medidora entre Déu i els homes. El protagonisme del monarca i la seva intervenció a l'elecció dels models literaris i musicals ens porta a valorar una clara estratègia ideològica. La composició del corpus marià obeeix, doncs, a una estratègia política, ja que la religió li interessa, sobretot, com a representació del seu poder i com a rei intermediari entre la divinitat i el poble (aristocràcia, religiosos, poble pla...), i així queda representat en nombroses miniatures del *Códice Rico*. El monarca, mitjançant aquest plantejament "diví", utilitza la religió com a instrument polític i s'enfronta a les autoritats religioses que li poden disputar poder o benefici econòmic. Utilitza la seva ascendència familiar i els miracles que pretesament va viure ell mateix i la seva família per destacar-ne la

seva exemplaritat religiosa. En realitat s'intenta una sacralització de la monarquia en allò que s'ha anomenat com "feudalisme teològic". Alfons considera que el seu poder procedeix de Déu, *Rex Dei gratia*, la qual cosa el legitima com a rei i com a legislador.

3. Concepte d'autoria

La responsabilitat sobre la creació del corpus (tant pel que fa al text com a la música) no és la mateixa a l'Edat Mitjana que actualment, i per això no hi ha millor referència que un text del mateix Rei Savi on ens ho aclareix:

*El rei faze un libro non porque el escriba con sus manos mas porque compone las razones d'el e las enmienda, e yegua e endereza e muestra la manera de cómo se deben fazer, dezi escribelas qui el manda, pero dezimos -por esta razon- que el rei faze el libro*⁸.

(Alfonso X, *General Estoria I*, f. 216r; Alfonso X 2011)

I tenim textos que podem considerar autobiogràfics en primera persona, tant el ja citat de la *Fuga Mundi*, com en el mateix corpus marià a la CSM 284⁹:

*E daquest'un miragre / mui fermoso direi /
que fez Santa Maria, / per com' escrit' achei /
en un livr', e d'ontr' outros/ trasladar-o mandei /
e un cantar eu fige / segund' esta razón*

(Alfonso X, CSM 284; Ed. Mettmann 1986, vol III, p. 61; vv. 3-6)

*...e por aquest' éu
quéro seer hoi mais séu trovador,
e rógo-lle que me queira por séu
trovador e que queira méu trovar
receber, ca per el quér' éu mostrar
dos miragres que ela fez;*

(Alfonso X, CSM, pròleg B; Ed. Mettmann 1986, vol I, p. 61; vv. 19-23)

8 Gil de Zamora (1241-1318) atribuïa a Alfonso talent musical i afirmava que Alfonso «*ad preconium Virginis gloriose multas et pepulchras composuit cantinelas*» (Snow 2012). Mettmann volia limitar la participació directa d'Alfons X a 8 o 10 de les CSM, sent «insostenible» que les CSM siguin d'un poeta individual (Mettmann 1986-1989 pp. 18-20; Mettmann 1971 pp. 8-10; Ferreira 2006-2007 pp. 117-137).

9 *Esta é como Santa Maria livrou un monge do poder do démo que o tentava.*

4. Les *Cantigas de Santa Maria*

Aquest repertori líric, dedicat a l'exaltació de la Mare de Déu i als seus miracles, ha arribat fins a nosaltres en quatre manuscrits del tercer terç del segle XIII. Són 420 composicions líriques (*cantigas*), 417 amb música.

4.1. Els manuscrits de les *Cantigas de Santa Maria*¹⁰

— *Códice de Toledo* o «To», ms. 10069, *Biblioteca Nacional de España* (BNE). Procedent de la catedral de Toledo. Amb notació musical. Possible còpia d'un manuscrit anterior i confeccionat entre el 1270 i el 1274. Es tracta de 160 fulls de pergamí a dues columnes. Conté els apartats següents: pròleg, 100 *cantigas*, la *Pitiçon*, cinc *cantigas* de les festes anuals de la Verge, cinc de les festes de Jesucrist i 16 *cantigas*, entre les quals tenim una *maia* (cantiga núm. 406 del còdex E. No hi ha miniatures.

— *Códice Rico* o «T» (RBME, T.I.1), *Real Biblioteca del Escorial*. Presenta 193 *cantigas* amb notació musical. Confeccionat entre 1274 i 1277. Conté 256 pàgines de pergamí a dues columnes i 1262 miniatures en 210 làmines. Exemplar miniat i il·lustrat de gran importància per al coneixement de la vida quotidiana medieval (segle XIII). Notació musical.

— *Códice de los músicos* o *códice «E»* (RBME, ms. B.I.2), *Real Biblioteca del Escorial*. Manuscrit de 361 pàgines de pergamí a dues columnes. Confeccionat entre 1277 i 1282. Sense notació musical. Conté els apartats següents: pròleg de les *cantigas*, de les cinc festes de santa Maria (CSM 410), seguit de 12 *cantigas*; a continuació, la introducció (A), el pròleg, 400 *cantigas*, i la *Pitiçon*, a més d'una altra cantiga de súplica. És el més complet musicalment. Cada deu *cantigas*, presenta una miniatura amb instruments musicals; en total, 40 miniatures que representen músics amb els seus instruments.

— *Códice de Florencia* o «Flo» (BNCF, B. R. 20). *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*. Segle XIII. 113 *cantigas*. Manuscrit incomplet tant pel que fa a les melodies com a les miniatures, i sense notació musical. Són 131 pàgines de pergamí a dues columnes.

4.2 La música de las *Cantigas de Santa Maria*

La lírica de les literatures romàniques medievals i, en concret, el repertori marià alfonsí viu en un món oral. Si hi afegim la voluntat religiosa i exemplar d'Alfons X, no ens ha d'estranyar la

¹⁰ Reproduïm la informació sobre els manuscrits a partir de Jesús Montoya (Montoya 1988).

utilització voluntària d'elements de la litúrgia cristiana per caracteritzar els textos amb ressons melòdics litúrgics, connotatius per a un públic cristià medieval. La composició musical de les CSM té com a tret particular l'existència d'una voluntat intertextual i intermelòdica, tant de la lírica religiosa com de la profana.

La música composta per Alfons X i pels trobadors gallecs com Martin Codax o Don Dinis és monòdica, és a dir, compta amb una única melodia o línia de cant, a diferència de la polifonia, que té dues o més melodies que es canten al mateix temps. La unitat melòdica és l'estrofa i la mateixa música es va repetint a cada nova estrofa. És en aquest punt on el text i la música són interdependents, de manera que l'aspecte mètric es converteix en l'enllaç formal d'unió entre el text literari i la música. L'origen musical d'aquest repertori és la tradició religiosa medieval de la litúrgia gregoriana. Es tracta, doncs, d'una música culta i, com en l'àmbit literari dels textos, és poc probable una influència dels repertoris populars, encara que aquesta afirmació a favor o en contra, avui, és del tot indemostrable.

Tradicionalment, quan s'ha abordat la música dels trobadors, ha aparegut com a principal problema el de la transcripció del ritme de les melodies, i s'han obviat qüestions tan importants com l'opció melòdica del compositor/trobador o la interpretació pràctica d'aquest repertori amb criteris arqueològics. De la música medieval amb text en llengua gallega se n'han conservat -a més de les quatre-centes melodies diferents del repertori marià alfonsí, sis *cantigas de amigo* del trobador Martin Codax en un únic manuscrit, el *Pergamí Vindel*, i set *cantigas de amor*, en estat fragmentari, de Don Dinis, conservades al *Pergamí Sharrer*. La investigació d'aquest exigu repertori cortesà és, per raons de contemporaneïtat, transmissió i gènere musical, interdependent dels estudis del repertori marià de les *Cantigas de Santa Maria*. El repertori musical marià alfonsí és el gran corpus monòdic medieval, amb projecció universal ja a l'Edat Mitjana, pels recursos intertextuals i intermelòdics —tant litúrgics com trobadorescos— que es van utilitzar en la seva composició.

4.3. Paleografia i transcripció

Des del segle XIX es van aplicar ritmes proporcionals procedents de la polifonia sense que hi hagi una raó paleogràfica clara i evident que ho justifiqui. La interpretació de la monodia amb aquests ritmes proporcionals s'ha convertit en una “moda” entre els intèrprets del segle XX i actuals, i el públic avui identifica la interpretació de la monodia trobadoresca amb ritmes proporcionals. La transcripció de la notació monòdica a partir d'aquests “modes” rítmics de la polifonia subverteix la naturalesa de la notació de la monodia tant cortesana com litúrgica. El sistema que atribueix a aquesta música el “ritme síl·laba” com unitat rítmica tampoc no està justificat, i no funciona com a temps musical fix quantificat, ja que contravé l'element prosòdic del text.

La musicologia tradicional ha dedicat els seus esforços més grans a desxifrar rítmicament una notació musical que a primera vista sembla semimensural: la notació semimensural té un codi propi independent del sistema dels modes rítmics, patrons que no cal cercar-los en una regularitat, sinó que apareixen de manera ocasional i per influència de la tradició musical monòdica. Per a Robert Lug (2019) aquest tipus de notació -en deixar els rígids patrons mensurals dels modes- gaudeix d'uns esquemes com a base d'una cartografia d'un espectre semimensural. S'ha de tenir en compte que el copista ofereix al *cantor* un patró d'interpretació on -segons Lug- es descartaria el patró de "ritme lliure" de Van der Werf, per passar a una apreciació rítmico-paleogràfica més acurada on hi hauria un cant fonamentat en la combinació *longa-brevis*, sense implicar-hi cap necessitat de regularitat o repetició de peu rítmic. Robert Lug planteja un sistema de transició entre el ritme monòdic declamatori -on és el text i l'accent del text els que regeixen la durada melòdica d'unes síl·labes respecte les altres- front a la regularitat rítmica modal. La notació de la monodia gallega, i sobretot la dels manuscrits del corpus marià, sembla tenir trets de semimensurabilitat; no obstant, aquesta "semimensurabilitat" no implica ni periodicitat ni regularitat rítmica, i -segons Lug- cal pensar que aquesta notació es troba en un estadi intermedi més proper al ritme lliure prosòdic que al ritme dels modes polifòniques.

Tota interpretació d'aquest repertori ha de respectar el ritme prosòdic textual aplicant -en aquells casos que la prosòdia ho permeti- les indicacions semimensurals de la notació musical, però sempre posant en primer terme el text i la seva accentuació, de manera que la interpretació de cada estrofa comptarà amb el seu ritme en funció de l'accentuació del text i la prosòdia del vers.

4.4. Instruments musicals

La presència gràfica d'instruments en manuscrits de les *CSM*, especialment al *Códice de los músicos*, així com les diferents fases de l'estudi organogràfic i organològic dut a terme als pòrtics d'esglésies gallegues (catedral de Sant Jaume de Compostel·la, església de Sant Martiño de Noia...) i d'altres testimonis del territori romànic medieval europeu, converteixen aquest repertori en un material idoni per connectar l'univers sonor medieval amb la cultura medieval i tradicional gallega. No ha arribat fins a nosaltres cap anotació d'acompanyament musical pels instruments; no obstant això, sabem que els trobadors i els joglars s'acompanyaven amb instruments de corda amb arc o polsada, com la viola o el rebec, la mandora... Els teòrics medievals són poc explícits sobre els instruments i la seva utilització a la música monòdica, i els escassos documents amb què comptem indiquen que era habitual cantar sense instruments, o es tocava l'instrument quan no es cantava, i segurament la melodia que es tocava als instruments era la mateixa que el trobador o joglar cantava. Tenim l'exemple de l'acompanyament musical en el repertori èpic (contemporani al líric) en una glosa de Martianus Capella (360-428):

Fecere silentium, id est dedere musica instrumenta sicut faciunt ioculatores : dum instrumentum suum tangunt, silent; est dum silet instrumentum suum, cantant (Chailley 1982: 25)

És a dir que quan toquen els instruments els cantants no canten, argument que es justifica també en el text de la *Chanson de Horn* :

Après en l'estrument fait les cordes soner / tut issi cum en voix l'aveit dit en premier cantant
(CHAILLEY 1982: 25)

Aquests textos indiquen clarament que la intervenció de l'instrument es produïa abans o després del cant, però l'instrument no es tocava –segons aquests documents medievals– mentre es cantava. És a dir, l'instrument jugava un paper de puntuació episòdica. Ignorem, però, si en la lírica es seguia el mateix patró.

4.5. La tradició litúrgica¹¹

Són constants les cites textuais i melòdiques d'origen litúrgic citades a les CSM. La forma musical més simple d'origen litúrgic que trobem en aquest repertori és la del sistema salmòdic, amb contínues referències textuais al repertori litúrgic d'aquest sistema. Les melodies dels salms es repeteixen al llarg d'una sèrie de versos, amb canvis melòdics -subtils, de vegades, i contundents, d'altres-, però dins d'unes pautes de combinació i commutació d'un sistema de "modes musicals" (sistema modal). La tradició salmòdica neix a la nostra memòria amb la tradició musical d'Israel, amb la cantil·lació dels llibres bíblics, dels quals els Salms van tenir gran influència al món occidental. La música jueva, igual que gran part de l'àrab està regida per un caràcter modal que la música europea va desenvolupar a l'edat mitjana, però que es va perdre gradualment en benefici de la música tonal, conservant-se únicament al repertori gregorià. Diferents *cantigas*, presenten relacions amb el sistema salmòdic, així la CSM 419¹², *Des quando Deus sa Madre / aos çeos levou*:

E rezaron seus psalmos

CSM 419 (Mettmann 1986, III: 342, v. 77)

¹¹ Per a una relació exhaustiva de la tradició lírica de les CSM vègis el capítol COMPOSICIÓ I ORALITAT A LES CANTIGAS DE SANTA MARIA: 2. Imitació i composició: 2.2 Les individuacions del models melòdics

¹² *Esta novena é da vigília de Santa Maria d' Agosto, como ela passou deste mundo e foi levada ao céu.*

o la CSM 111¹³

*El avia começado
madodyos e rezado
un salm' ; e logo fillado
foi do demo feramen.*

CSM 111 (Mettmann 1986, II: 37 v. 36-39)

És interessant assenyalar que al text de la CSM 56¹⁴, la cantiga de “las cinc roses”, *Gran dereit' é de ser*, es citen referències a textos de càntics i salms:

*“Magnificat” y jazer,
e “Ad Dominum” y á,
e cabo del “In conver
tendo” e “Ad te” está,
e pois “Retribue ser
vo tuo” muit' omildoso.*

CSM 56 (Mettmann 1986, I: 194 v. 37-42)

Que es corresponen amb:

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

i el text de la poesia ens aclareix que el difunt, tot i no ser gaire instruït, componia lloances amb textos i melodies de tipus salmòdic:

13 *Esta é como un crérigo de missa que servía a Santa María morreu no río que ven por París; e a tercer día ressocitô-o Santa María e sacó-o do río.*

14 *Esta é como Santa María fez nacer as cinco rósas na boca do monge depós sa mórte, polos cinco salmos que dizia a honrra das cinco lêteras que há no séu nome.*

*Este sabia leer
pouco, com' oy contar,
mas sabia ben querer
a virgen que non á par;
e poren foi compôer
cinque salmos e juntar,
por en ssa loor crecer,*

CSM 56 (Mettmann 1986, I: 193 v. 17-23)

La melodia d'aquesta *cantiga* ens recorda el primer i segon mode salmòdic gregorià amb la qual cosa es referma la voluntat intermelòdica de l'autor.

A altres *cantigas* apareixen mencions als salms en diferents textos, com a la CSM 347¹⁵, *A Madre de Jhesu-Cristo, / o verdadeiro Messias*:

rezaron sobr' ele salmos, ...

CSM 347 (Mettmann 1986, III: 204 v. 44)

En aquest cas l'estructura mètrica del vers, partit en dos hemistiquis, ens recorda l'estructura mètrica del vers salmòdic llatí, i per tant la seva música, cosa que ens porta a concloure que la composició de nova factura hauria estat construïda sota l'estructura salmòdica, tant mètrica com melòdica.

El ventall de models litúrgics de les CSM no ha cessat de créixer des que els musicòlegs van abordar aquesta línia de recerca i encara avui és un camp obert ple de possibilitats i de proves que demostrin que Alfons X s'inspira, sobretot, en aquest repertori, destacant els següents :

–La CSM de loor 290, *Maldito seja quen non loará/ a que en si todas bondades á*, que hauria pres com a model *Fidelium sonet vox sobria, conductus de Notre-Dame* de París (Anglès 1958: 337).

–La CSM 371¹⁶, *Tantos vay Santa Maria / eno seu Porto fazer*, estaria emparentada melòdicament amb *Et exspecto resurrectionem mortuorum* del Credo IV del *Kyrie Romanum* (Anglès 1958: 361).

–La CSM 216¹⁷, *O que en Santa [Maria] / de coraçôn confiar*, estaria relacionada amb el *Kyrie VIII De Angelis* del *Kyrie Romanum*, a més de recordar, a l'inici melòdic, el descort *J'ai maintes fois chanté* (73,14) de Gautier de Dargies (An glès 1958: 313).

15 *Esta é como Santa Maria de Tudia resorgiu ûu menyyno que era morto de quatro dias.*

16 *[C]omo Santa Maria do Porto guariû ûa moller que perigoara dûa pinaça e caera no mar.*

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

–La CSM de loor 300, *Muito deveria / ome sempr' a loar*, estaria melòdicament emparentada amb *Ubi caritas et amor* (Anglès 1958: 340- 341).

–La CSM 11¹⁸ *Macar ome per folia*, la melodia de la qual, segons Anglès sembla presa del repertori litúrgic de trops del *Propium Missae*. (Anglès 1958: 246-247).

–La CSM 84¹⁹, *O que en Santa Maria / crever ben de coração* y la CSM 171²⁰, *Santa Maria grandes faz miragres e sabososos* estarien relacionades melòdicament amb la Seqüència *Eterni numinis*. (Asensio, 2011)

I per últim ens aturarem entre els exemples d'imitació melòdica, sempre dins del repertori litúrgic a partir de la melodia de la CSM 422, *Mare de Deus, ora per ens teu Fill'essa ora*²¹, el model melòdic de la qual va ser *El Cant de la Sibil·la*. Aquesta *cantiga* presenta la Verge Maria, mare del Salvador, com a intercessora entre els homes i la divinitat. La melodia utilitzada tal com va demostrar el musicòleg català Higiní Anglès (Anglès 1935: 296-298) és la del *Cant de la Sibil·la*, que s'interpretava, i en algunes esglésies catalanes encara s'interpreta ara, a la Missa del Gall el 24 de desembre. En el moment de gran alegria en què tots celebraven el naixement del fill de Déu, apareixia un nen vestit amb puntes que recordava als presents el destí mortal dels seus cossos i l'inevitable “judici final” a què tots serien sotmesos. Tant el text com la melodia van gaudir de gran difusió, i en són testimonis no només el gran nombre de versions manuscrites tant medievals com posteriors, sinó també les conservades per tradició oral que han perdurat fins als nostres dies a l'illa de Mallorca.

El text de la cantiga, encara que no de manera explícita, és el típic de la Sibil·la, en què s'anuncia la vinguda del redemptor, els efectes devastadors a la terra i als vius, i la inutilitat de les riqueses terrenals:

U ao juyzio / todos, per com' é escrito,
verrán, di Ili como / con el fugisti a Egitto.
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.

CSM 419 (Mettmann 1986, III: 349; vv. 16-21)

18 *Esta é de como Santa Maria tolheu a alma do monge que ss' affogara no rio ao demo, e fezeo ressocitar.*

19 *Como Santa Maria resuscitou a moller do cavaleiro, que se matara porque lle disse o cavaleiro que amava mais outra ca ela;e dizialle por Santa Maria*

20 *Como húa moller de PedraSalze ya con seu marido a Salas, e perderon un fillo pequeno en un rio, e foron a Salas e acharono vivo ant' o altar.*

21 *Esta dñodécima é de como Santa María rógue por nós a séu fillo eno día do jüizio.*

Als exemples anteriors cal afegir el resultat d'una interessantíssima investigació realitzada per l'especialista en música litúrgica gregoriana, la professora Maria Incoronata Colantuono que trobareu en el capítol XXX on planteja el cas de la CSM 24²² i el *Kyrie Orbis Factor*. [*Graduale Triplex*, In *Dominicis per annum: Kyrie XI Orbis factor*].

4.6 imitació i contrafacció

Les pautes d'imitació líricoliterària als repertoris orals se sustenten, en gran part, en el factor melòdic. En la imitació lírica hi ha una valoració cultural de l'anterior model, i una utilització d'aquest bagatge de prestigi per dotar la nova creació mitjançant la còpia melòdica de nous significats i, per descomptat, d'una més gran autoritat. Sovint en aquesta imitació musical hi intervé un factor combinat d'intertextualitat i intermelodicitat (Rossell 2000). L'exemple paradigmàtic de calc melòdic intersistèmic al món medieval el tenim en el gènere líric de la cançó d'alba en què intervenen el repertori llatí, l'occità, el francès i el gallec (Rossell 1991; Monari 2005). Quan el trobador Giraut de Bornelh compon l'alba *Reis glorios verais lums e clardad* (BdT 242,64), pren com a model l'himne *Ave, Maris Stella*, del segle IX, imitada musicalment pel trobador Cadenet a *S'anc fui belha ni prezada* (BdT 106,14) a partir de l'alba de Giraut de Bornelh; i el mateix Alfons X pren l'estructura mètrica i la música de l'alba de Cadenet per a la seva *cantiga de loor*, en realitat una "alba a lo diví" *Virgen Madre Groriosa* (CSM 340)²³. El Rei Savi segueix també la tradició del so d'alba de Giraut de Bornelh i Cadenet, en un procés d'imitació melòdica que comprèn -a més de les citades- *O Maria, Deu maire* (contrafactum d'*Ave, Maris stella*), l'alba anònima bilingüe (llatí/francès) *Phebi claro nondum orto iubare*, o l'alba anònima en francès antic *Gaite de la tor* (Rossell 1991). La *cantiga de loor* d'Alfons X, CSM 340 *Virgen Madre groriosa*, que s'ha descrit com una cantiga d'alba de tema religiós, i que presenta una melodia dins el gènere musical de l'alba romànica medieval, atenent al vers de l'alba del trobador occità Cadenet "*que mi fes son d'alba*" (BdT 106,14: ed. Appel 1920). Tant Gennrich com Anglès van considerar aquesta *cantiga* com un himne marià en forma d'alba, com una imitació melòdica de l'alba del trobador occità Cadenet, fet que ja havia estat advertit pels filòlegs (Riquer 1975. III: 1231) però partint només de l'estructura mètrica i del gènere literari, sense tenir en compte la qüestió melòdica. Per altra banda Bruno Stäblein (Stäblein 1956; 1958-1961) relacionà l'himne marià *Ave maris stella* amb l'alba de Giraut de Bornelh *Reis glorios, verais lums e clardatz* (BdT 242,64) assenyalant-ne llur similitud. És evident que l'estudi de les albes

22 *Esta é como Santa Maria fez nacer hua fror na boca ao crerigo depois que foi morto, et era en semellança de lilio, porque a loava con refrán Madre de Deus, non pod'errar que en ti á fiança*], en la que encontramos el texto *Os crerigos en mui bon son cantando Kyrie eleyson*

23 Veure el capítol: LA TRADICIÓ MÈTRICA EN LES CANTIGAS DE SANTA MARÍA D'ALFONS X; 2. Intertextualitat, intermelodicitat i contrafacció en les *Cantigas de Santa Maria*; 2.1. *Virgen madre gloriosa* (CSM nº 340)

romàniques –pel que fa a l'aspecte musical- no es pot reduir només al camp trobadoresc occità. Dins l'àmbit romànic la primera cançó del gènere d'alba de què tenim constància és l'alba bilingüe *Phebi claro nondum orto iubare*. En francès antic s'ha conservat una alba anònima amb música: *Gaita de la tor*, a més d'una imitació melòdica o *contrafactum*, *Rei glorios, sener, per qu'anc nasquei* del *Misteri de Santa Agnès* a partir de l'alba de Giraut de Bornelh. Segons Gennrich, la relació entre l'alba de Cadenet i la d'Alfons X queda completament demostrada (Gennrich 1958-1960: 90-91). Quan Cadenet parla del "so d'alba" es refereix a tota una tradició musical pel que fa al gènere musical i que ell reprèn de Giraut de Bornelh, tal com Alfons X ho faria més tard a partir de la composició del mateix Cadenet. Les relacions esmentades entre Cadenet i Alfons X conclouen en la realització d'un *contrafactum* per part del Rei Savi. Tota aquesta recerca, a més del gènere literari, es fonamenta en les estructures mètriques de les poesies (Rossell 1991), i aquests estudis ens han permès, per exemple, la reconstrucció de la cançó d'alba del trobador Pero Meogo [*Levou-s'aa alva*], *levou-s'a velida* a partir de l'himne *Ave, Maris Stella* (Rossell 2022). Del trobador català, Guilhem de Cabestanh i mitjançant el procés de contrafacció podem cantar *Mout m'alegra douza vos per boscatge* (Bdt 213,7) a partir d'un *contrafactum* d'una cançó a la Mare de Déu de Gautier de Coinci, *Pour conforter mon cuer et mon courage* (RS 20).

I en l'àmbit trobadoresc occità, per exemple, el trobador Raimon de Miraval va prendre la melodia i l'estructura mètrica d'*Aital dona, cum ieu sai* (BdT 47,3) del trobador català Berenguer de Palou, per al seu sirventès polític *Del rei d'Aragon conssir* (BdT 392,11: 1 -8; també atribuït a Raimbaut de Vaqueiras), composició sobre el conflicte càtar (Rossell 2006). Posteriorment, i en el teatre religiós peninsular, la melodia de *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43) del trobador Bernart de Ventadorn, es va utilitzar al *Misteri de l'Assumpció* de la catedral de València (Massip 1988).

No s'entendria un procés de contacte entre llengües, repertoris i cultures si no fos perquè el procés de creació musical està fonamentat en la imitació, en aquest cas entre el gallec, el llatí i la resta de llengües romàniques, dins un context plurilingüístic. Els préstecs melòdics o *contrafacta* són els que desenvolupen un gènere literarimusical com és el *sirventes*, i ja hem tingut ocasió de citar-ne algun exemple a les línies anteriors.

Els trobadors, sigui perquè necessiten justificar la validesa d'una nova creació o perquè consideren que el seu nivell cultural és inferior al dels seus avantpassats, tendeixen a valorar el patrimoni anterior i, a partir d'aquest bagatge, construeixen la seva cultura i la seva identitat proposant nous valors reafirmats per la cita de la tradició. En aquest context la imitació, sigui dins l'àmbit literari, el musical o en tots dos, suposa un sistema que afavoreix tant un transvasament intersistèmic perquè es nodreix de diferents bagatges culturals (en aquest cas repertoris musicals) de diferent procedència i naturalesa, com la divulgació dels seus missatges incrementant-ne la difusió mitjançant el registre oralmusical. Amb aquest sistema no només es garanteix la difusió de l'obra poètic musical, sinó que se n'assegura el reconeixement i la identificació, a més de la seva pervivència. La contrafacció i la imitació com a sistemes de composició musical medieval tenen la seva màxima expressió litúrgica

al *tropus*, i, al repertori cortesà, al *sirventes* (Rossell 2007). La lírica trobadoresca utilitza el sistema litúrgic de composició dels trops i n'imita la música. La imitació no és únicament una tècnica pràctica, sinó que té sentit identitari i d'autoconsciència. Suposa un progrés més enllà de la còpia musical, i, sobretot, comporta la valorització del propi repertori tant en el seu vessant textual com a musical, convertint la seva pròpia obra en un "cànon" literari i musical que altres imitaran.

El que ha permès l'establiment i el reconeixement com a cànon a la lírica trobadoresca és l'element oral, ja que suposa un factor de reconeixement immediat per al públic, a més de la seva difusió. Hi ha l'opinió generalitzada que la imitació musical es produeix generalment del repertori llatí al vulgar, no obstant comptem amb nombrosos exemples que ens mostren el contrari, tant a la tradició medieval (Gennrich 1930) com a la posterior renaixentista (Apel 1950).

4.7. Imitacions de la lírica trobadoresca occitana

Era muy sabidor de caçar toda caça; otrosí de jugar tablas e ascaques e otros juegos buenos de muchas maneras; e pagándose de omnes cantadores e sabiéndole él fazer; et otrosí pagándose de omnes de corte que sabían bien trabar e cantar, e de joglares que sopiesen tocar estrumentos; ca desto se pagaua él mucho e entendía quién lo fazia bien e quién non

(Alfonso X 1984, 13)

El rei Alfons i Arnaut Catalan van mantenir una "tensó" o debat poètic, *Sènher ara ie-us vein quer[er]* (T 21,1), el model del qual va ser la famosa cançó d'amor no correspost *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43) del no menys famós trobador occità Bernart de Ventadorn. En el text d'aquest debat poètic, el trobador Arnaut Catalan mostra les seves qualitats per produir "*airs*" que farien avançar els vaixells del monarca, i per això li demana el títol d'almirall. El Rei respon mitjançant una metàfora escatològica comparant el trobador amb el sisó. La intenció d'Arnaud Catalan (... 1219-1253...) -l'autor de la primera "cobla" -qui, per tant, tria les rimes, l'estructura mètrica i la música- sembla clara: reutilitzar una famosa cançó d'amor que va tenir una gran difusió, i que sens dubte Alfons X coneixia, mitjançant un text obscè de tipus escatològic. Aquest recurs el va utilitzar, sens dubte, per provocar la hilaritat del públic, accentuada pel record del text d'amor de la poesia imitada. La intenció dels dos adversaris és aconseguir produir un text de burla des del model occità, cosa que mostra el poc respecte que tots dos tenen cap a aquesta tradició poètica i pel que fins aleshores havia representat (Rossell, 2000). El rei Alfons utilitza la música com a arma ideològica, sigui per desprestigiar la *fin'amors* (l'amor cortès) o bé per despullar la cançó d'alba del seu contingut adúlter a la

cantiga *A mare de Deus groriosa* (CSM 340) comentada més amunt²⁴. Tant la CSM 340 com la *tenso* entre el rei Alfons i Arnaut Catalan, són una bona mostra de l'actitud anticortesana del monarca. Aquesta actitud contraria a la *fin'amor* (l'amor cortès) es justifica pel caràcter religiós tradicional del monarca i perquè aquesta religiositat formava part de la seva estratègia política. Així, la redacció del corpus marià obeeix també a una voluntat d'assimilació de la població gallega o hispana als corrents europeus que promocionaven el culte a la Verge, no sempre ben acceptat per les jerarquies eclesiàstiques del moment.

4.8 Imitacions de la lírica francesa

La CSM 414²⁵ *Como Deus é comprida Trídade* seria un *contrafactum* de *Pour conforter mon cuer et mon courage* (RS 20) de Gautier de Coinci (Anglès 1958 Vol III[1]: 370) composició que pertany al repertori de *Miracles de Nôtre Dame*, d'aquest autor (Biel Seguí capítol XXX). Sembla que aquest llibre del *trouvère* francès va ser una de les principals fonts d'inspiració del monarca hispànic, tal com declara a la primera *cobla* de la CSM 61²⁶, en la que parla d'un llibre de miracles:

*Fol é o que cuida que non poderia
faze-lo que quisesse Santa Maria.*

Dest' un miragre vos direi que aveo
en Seixons, ond' un livro á todo cheo
de miragres ben d' i, ca d' allur non veo
que a Madre de Deus mostra noit' e dia.

CSM 61(Mettmann 1986, I: 205; vv. 1-8)

Y a la CSM 33²⁷ esmenta també un llibre del què s'ha agafat l'argument dels miracles, i que molt probablement sigui també el del *trouvère* francès:

24 Com ja hem apuntat més amunt, la CSM 340 havia estat creada a partir de la composició *S'anc fui belha ni prezada* (BdT 106,14) del trobador occità Cadenet, que recollia la tradició de la *cançó d'alba* trobadoresca a partir de l' himne marià *Ave maris Stella: Liber Usualis* (1952) Monasteri Benedictí de Solesmes, Tournai, Desclee & Co., (Reprint, 1961), pp. 1259-1263.

25 *Esta quarta é da trídade de Santa Maria.*

26 *Como Santa Maria guareceu ao que xe lle torcera a boca porque descreera en ela.*

27 *Esta é como Santa Maria levou en salvo o roméu que caera no mar, e o guiou per so a agua ao póрто ante que chegass' o batél.*

*Gran poder á de mandar
o mar e todo-los ventos
a Madre daquel que fez
todo-los quatr' elementos.*

Desto vos quero contar
un miragre, que achar
ouv' en un livr', e tirar
o fui ben d' ontre trezentos,
que fez a Virgen sen par
por nos a todos mostrar
que seus sson os mandamentos.

CSM 3 (Mettmann 1986, I: 140, vv. 1-13)

Podem afegir, pel que fa al repertori dels *trouvères*, la *cantiga de amor* d'Alfons X, *Ben ssabia eu mha senhor* (T 18,5), el model de la qual seria una composició del *trouvère* Moniot de Paris, probablement *Je chevauchois l'autrier* (RS 1255).

La CSM 202²⁸, *Muito há Santa Maria, | Madre de Déus, gran sabor*, Higini Anglès li atribueix cert valor intertextual i intermelòdic (Anglès 1958, III[1]: 308). El text de la cantiga fa referència a un clergue francès que demana ajuda a la verge per trobar una rima adequada per al vers que està component. Segons Anglès la melodia de la *cantiga* recorda el *Lai Virge glorieuse* (Raynaud 1020), és a dir una melodia francesa per a un text que té com a protagonista un clergue francès. Aquesta referència melòdica podríem interpretar-la com el testimoni particular de l'opció melòdica del compositor amb l'objectiu de caracteritzar i diferenciar una *cantiga* i la seva melodia d'acord amb el contingut poètic del text.

4.7. Imitacions de la lírica catalana

La CSM 224²⁹ *A Reynna en que é / comprida toda mesura*, segons Higini Anglès (Anglès 1958, III[1]: 315-316), estaria emparentada amb una composició lírica catalana, *Los set goigs recomptarem* del "*Llibre Vermell de Montserrat*" (segle XIV), una composició que trobem titulada com "*Ballada dels goytxs de nostre dona en vulgar cathallan, a ball redon*". Dins la mateixa línia, la CSM 100, de *loor*, *Santa Maria, /Strela do dia*, també, segons Anglès, estaria emparentada amb el repertori català a partir del *virelai* del "*Llibre vermell de Montserrat*"

28 *Esta é como un clérigo en París fazia ãa prosa a Santa Maria e non podia achar ãa rima, e foi rogar a Santa Maria que o ajudasse i, e achó-a lógo. E a Magestade lle disse "muitas graças.*

29 *Como Santa Maria de Terena, que é no reino de Portugal, ressucitou ãa meninna mórtá.*

Stella splendens. L'excel·lència del “Llibre Vermell de Montserrat” ha convertit aquesta compilació de melodies en un dels repertoris més famosos del món romànic medieval, tant per les composicions polifòniques com per ser algunes de les melodies de les més antigues composicions medievals amb text català conservades. Malgrat que el manuscrit de l'obra montserratina és posterior, no és estrany que el Rei Savi o el seu entorn de músics i intel·lectuals conegués, segurament per tradició oral, aquest repertori, i, sens dubte, és un exemple de les connexions culturals entre les diferents zones de l'Europa medieval i dels seus centres de pelegrinatge marià.

La creació musical en l'obra lírica d'Alfons X

1. Composició mètricomusical de les *Cantigas de Santa Maria*

L'objecte de la nostra recerca és demostrar que la composició d'una melodia en el repertori monòdic medieval, en aquest cas marià, no és arbitrària, sinó que respon a una estratègia de composició equiparable a la poeticoliterària. L'elecció del repertori marià gallec no és gratuïta, ja que és un repertori interdependent de la producció lírica romànica i llatina, tant litúrgica com profana. Intentarem escatir quin ha estat el criteri que regeix el desenvolupament melòdic de cada una de les composicions analitzades, i si aquest criteri pertany a un pla preconcebut de composició lírica, tant del text com de la música.

La descripció melòdica de la musicologia tradicional dels repertoris monòdics trobadorescos, o “forma musical”, no arriba a representar la complexitat ni les relacions internes de la melodia, es tracta únicament d'una descripció superficial del curs melòdic. Aquesta anàlisi melòdica ha seguit els patrons d'anàlisi tradicionals de Ludwig, Gennrich i Anglès: l'anàlisi moderna d'aquestes melodies ha plantejat la qüestió melòdica només des de la perspectiva de composició litúrgica, seguint una hipòtesi de formació propedèutica d'origen culte. Segons Gerard Huseby (Huseby 1983) la melodia es desenvolupa sota els patrons melòdics de la modalitat gregoriana, la qual cosa és certa en algunes melodies de les *cantigas*, com la 340, però no sempre és així, depenent de la tradició musical i literària de la *cantiga* analitzada. Ja Anglès (1958: 395) havia afirmat que les frases musicals excedeixen, a vegades, el patró vers, ja sigui per l'exigu nombre de síl·labes d'un vers, o pel desenvolupament melòdic de l'estrofa, no obstant això continuà amb les seves “formes musicals”.

Actualment la investigació ens demana una descripció més detallada del procés melòdic, una anàlisi que es fonamenta en patrons de composició de la música oral. I sense descartar les anàlisis i descripcions musicològiques anteriors, hem d'intentar plantejar l'especificació melòdica des de la perspectiva de la creació de l'autor, a partir de la seva estratègia de composició. Amb les nostres recerques i anàlisis, hem comprovat que la “frase musical” no és un patró subjecte al vers mètric. Cal variar, doncs, la representació musicològica de la melodia per tal de mostrar el seu veritable funcionament i connexions internes. Vegem com podrien interpretar-se gràficament aquest conjunt de relacions melòdiques:

Cantiga 42

To 57, f. 76 b-c

T 41, f. 60r-60v.

E 42, f. 63d-64a

The image displays a musical score for Cantiga 42, consisting of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef. The notation uses square neumes, which are placed on or between the lines of the staff. Various ligatures are used to connect notes, including horizontal lines, vertical lines, and curved lines. Some staves also feature a small cross symbol. The music is written in a medieval style, typical of the Cantigas de Alfonso X el Sabio.

La forma musical segons Anglès és:

$$\alpha \beta \alpha' \beta' // \gamma \delta \gamma \delta / \alpha \beta \alpha' \beta'$$

o sigui que hi ha quatre melodies diferents ($\alpha \beta \gamma \delta$) que es repeteixen en diferents versos, alguns ($\alpha \beta$) amb variacions cadencials. Si fem cas d'aquesta descripció melòdica resultaria que la música d'aquesta *cantiga* desenvoluparia una melodia per versos i aquests tindrien melodies diferents en cada un dels versos. No obstant això, si contemplem la melodia des d'una perspectiva paradigmàtica :

The diagram illustrates a musical score with 12 staves, each labeled with a Greek letter on the left: α' , β , α' , β' , γ , δ , γ , δ , α , β , α' , and β' . Each staff contains a series of notes (dots) connected by vertical lines. Vertical dashed lines extend across the staves, grouping notes that share the same melodic pattern. The patterns correspond to the four basic melodies α , β , γ , and δ and their variations, as defined in the text above. For example, the first staff (α') shows a sequence of notes that aligns with the α pattern, while the second staff (β) aligns with the β pattern, and so on.

resulta evident que l'anàlisi melòdica d'Anglès va arribar només a la meitat del procés, car a l'anàlitzar totes les melodies, suposadament diferents, una cèl·lula melòdica regeix tota la composició i on tots els versos estan emparentats musicalment per una estructura o nucli melòdic independentment de la « forma musical » :



El mateix podem veure a les CSM 23 i 54 :

Cantiga 23

To 23, f.. 32 c-d

T 23, f. 35 a-b

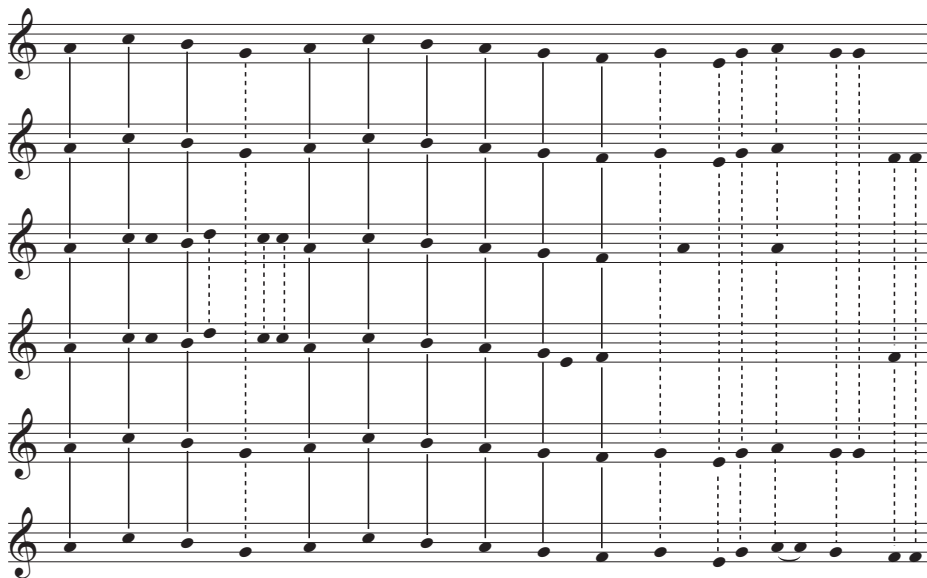
E 23, f. 48 b-c



La *cantiga* 23 té una forma musical segons Anglès de :

$$\alpha \alpha' // \beta \beta' // \alpha \alpha'$$

No obstant, com a la *cantiga* analitzada anteriorment, ens trobem amb una sèrie de correspondències melòdiques significatives:



que estan construïdes sobre dos nuclis melòdics :



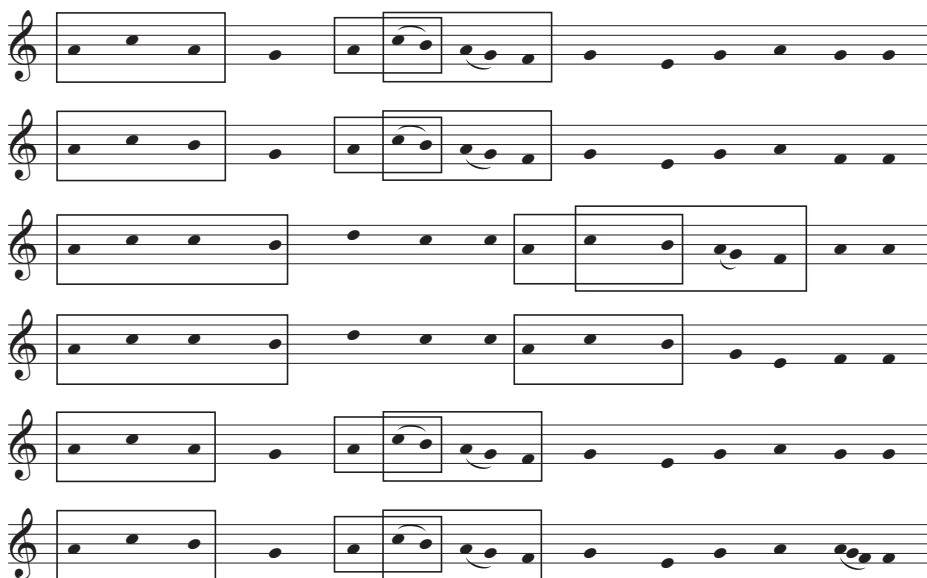
la do si

i



do si la sol fa

Que arriben a solapar-se :



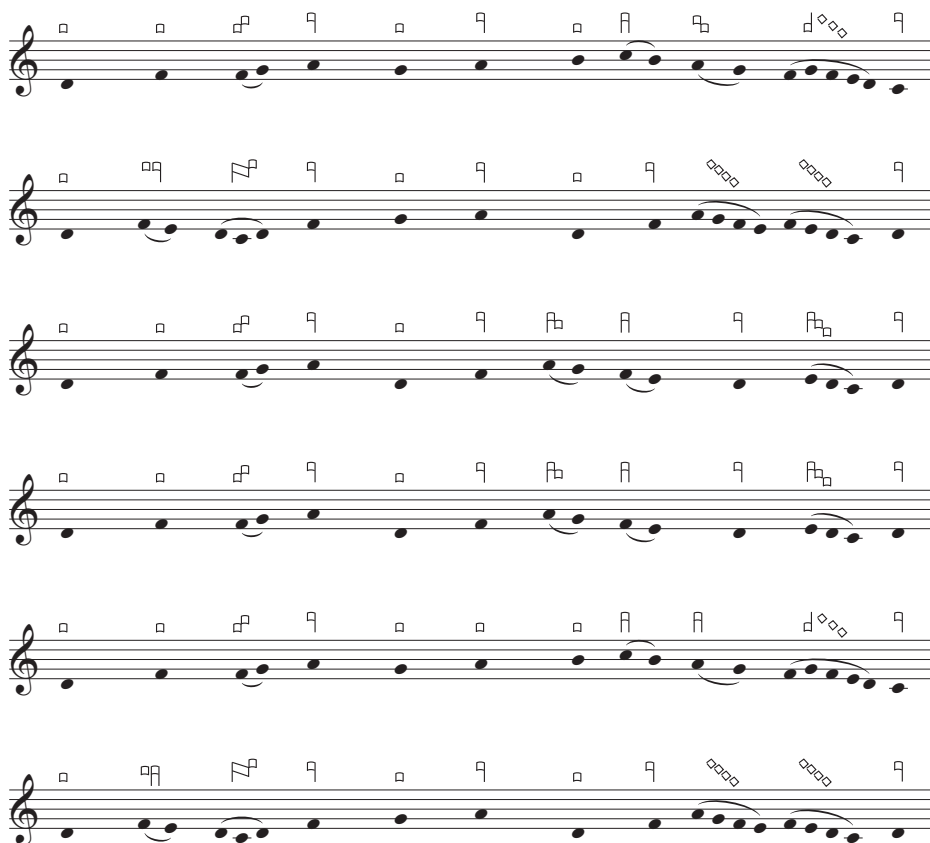
I el mateix tenim a la CSM 54 :

Vegem ara la cantiga 54:

To 69, f. 90 b-c

T 54, f. 79 a-c

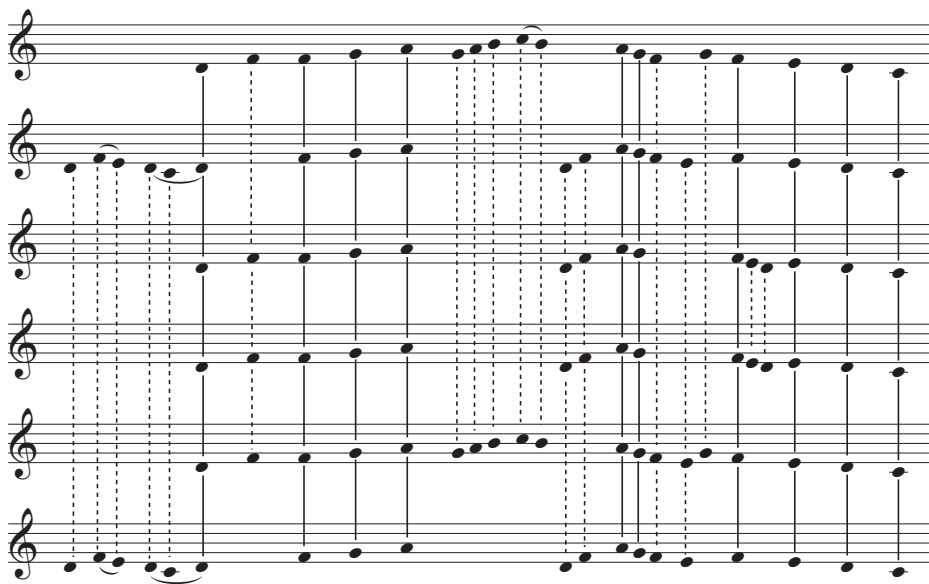
E 54, f. 74 c-d



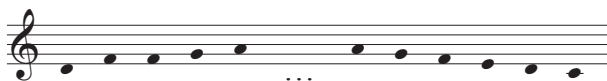
que presenta una forma musical descrita per Anglès com :

$$\alpha \beta // \gamma \gamma // \alpha \beta$$

mentre que si comparem les melodies de tots els versos :



comprovem, com en els exemples precedents i malgrat la descripció melòdica d'Anglès, també apareixen nuclis melòdics comuns a tots els versos :



Coexisteixen, doncs, en totes aquestes melodies, per una banda una estructura melòdica sintagmàtica (la tradicional « forma musical »), qu'articula diferents melodies alternant-se i repetint-se en els diferents versos, i, per l'altra, l'estructura melòdica paradigmàtica, que regeix les melodies de tots els versos.

Després d'haver comprovat que les formes melòdiques proposades per Anglès no descriuen la concepció compositiva de la melodia, sinó la seva estructura més superficial, és necessària una anàlisi paradigmàtica de la melodia a dos nivells, el primer de "forma musical" que en el repertori marià alfonsí seria el que establí Anglès, i el segon de sistema "nuclear" i de naturalesa i tradició oral litúrgica. És necessari concebre la representació de l'estructura musical com una traducció del sistema de creació del trobador, i per tant ha de reflectir l'estratègia creativa del compositor.

La composició musical a l'obra lírica del Rei Savi obeeix a una planificació, no només respecte a la contrafacció i la tria de models musical amb voluntat intermelòdica i intertextual, sinó a la composició musical pròpiament dita des d'una perspectiva arquitectònica. Per

exemplificar aquest procés hem escollit una sèrie de melodies de diferents *cantigas* amb un encapçalament melòdic comú que trobem a les CSM 72, 149, 196, 223, 259 i 324³⁰:



CSM 72 *Quen diz mal / da Reynna Espirita*³¹

A ³	A ⁸	A ³	A ⁸		b ⁸	:	b ⁷		b ⁷	a ⁵	:
α		α'			β	:	β		α''	:	

CSM 149 *Fol é a desmesura / quen dulta que tornada*³²

N ⁷	A ⁷	N ⁷	A ⁷		n ⁷	:	b ⁷	:	n ⁷	:	b ⁷		n ⁷	:	b ⁷	:	n ⁷	:	a ⁷	:	:
α	β	γ	δ		α	:	ε	:	α	:	ε		α	:	β	:	γ	:	δ	:	:

CSM 196 *Senpre punnou muit' a Virgen / per u fose connoçuda*³³

N ⁷	A ⁷	N ⁷	A ⁷		n ⁷	:	b ⁷	:	n ⁷	:	b ⁷		n ⁷	:	b ⁷	:	n ⁷	:	a ⁷	:
α	β	γ	δ		γ	:	δ	:	γ	:	δ		α	:	β	:	γ	:	δ	:

CSM 223 *Todo-los coitados que queren saude / demanden a Virgen e assa vertude*.³⁴

A ¹¹	A ¹¹		b ¹¹	:	b ¹¹		b ¹¹	:	a ¹¹	:	:
α	β		γ	:	γ		α	:	β'	:	:

CSM 259 *Santa Maria punna d' avïr / os seus por se dues mellor servir*.³⁵

A ¹⁰	A ¹⁰		b ¹⁰	:	b ¹⁰		b ¹⁰	:	a ¹⁰	:
α	β		β'	:	β'		α	:	β	:

30 Reproduïm l'estructura mètrica i forma musical establerta per Anglès (1943 i 1958).

31 CSM 072: *Como o demo matou a un tafur que deostou a Santa Maria porque perdera.*

32 CSM 149: *Como un preste aleiman duitava do Sagramento [do corpo]de Deus e rogou a Santa Maria que lle mostrasse ende a verdade; e Santa Maria assi o fez porque era de bóa vida.*

33 CSM 196: *Como Santa Maria converteu un gentil que lle queria gran mal e fezera hũa forma pera deitar hũa ymagen do ydolo que adorasse, e sayu-lle hũa ymagen de Santa Maria con seu Fillo en braços.*

34 CSM 223: *Esta é como Santa Maria sãou ûu ome bõo que coidava morrer de ravia.*

35 CSM 259: *Como Santa Maria fez avïr na ssa eigreja d' Arraz dous jograres que sse querian mal, e deu-lles hũa candeia que non pode outre trager senon eles.*

CSM 324 A Sennor que mui ben soube / pe[r] sa lingua responder³⁶

N ⁷	A ⁷	N ⁷	A ⁷		n ⁷	b ⁷	:	n ⁷	b ⁷		n ⁷	b ⁷	n ⁷	a ⁷	:	:
α	β	γ	δ		α	ε	:	α	ε		α	β	γ	δ	:	:

Les melodies de totes aquestes composicions -en principi- són diferents, encara que comptin amb un íncipit melòdic comú:

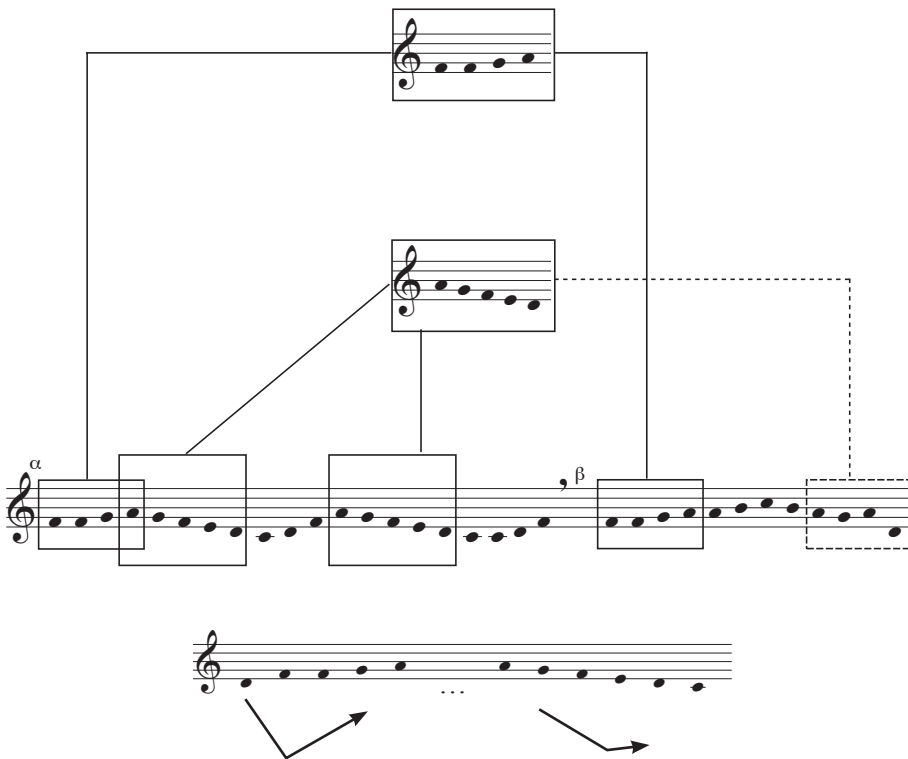
Melodies

36 CSM 324: Como Santa Maria guareceu en Sevilla ûu mudo que avia dous anos que non falara.

Si analitzem acuradament les relacions melòdiques internes d'aquestes poesies trobem que comparteixen una estructura melòdica interna comuna, i independent de la “forma musical” presentada per Anglès. Així, a la *cantiga* 72 trobem les següents relacions melòdiques:

CSM 72 Quen diz mal / da Reynna Espiritual, relacions melòdiques:

A ³	A ⁸	A ³	A ⁸		b ⁸ :	b ⁷ :		b ⁷	a ⁵ :	:
α		α'			β :	β :		α''	:	:



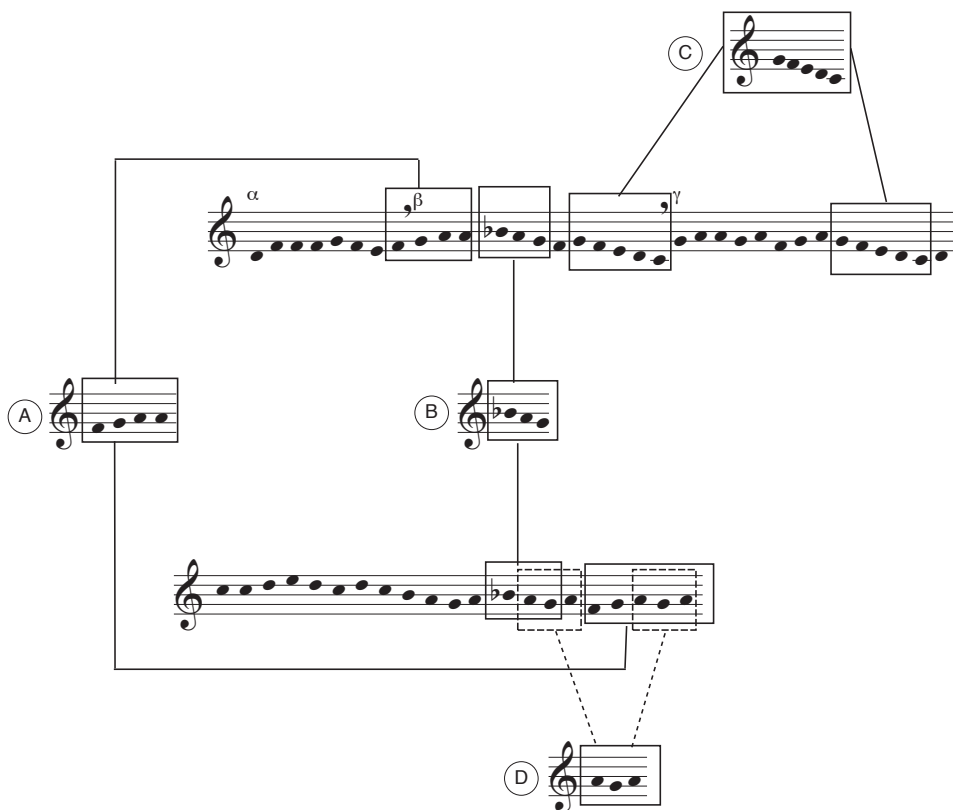
Les melodies α i β, a més de comptar amb el mateix període melòdic inicial, tenen una cèl·lula o estructura melòdica descendent (*la-re*) comuna, que mentre a α es realitza dues vegades per graus conjunts, a β adquireix –tant per la repetició de *la*, com pel salt de cinquena descendent- un acusat valor cadencial.

A la *cantiga* 149 podem veure quatre estructures o cèl·lules melòdiques que es van combinant al llarg dels dotze versos, independentment de la forma musical: una estructura melòdica A que trobem encavalcada entre α i β; una estructura melòdica B a β i ε, que, en realitat, compleix la funció de període melòdic de transició que condueix el desenvolupament

melòdic, i mentre a β ho fa vers l'àmbit superior conjunt (*..la-sol>fa*), a ε es realitza cap a l'àmbit inferior conjunt (*..la-sol>la*); una estructura melòdica C, comuna per a β i γ (amb una funció d'estructura melòdica de repetició; i comptem amb un període melòdic D a ε , que per la seva doble repetició a la frase li confereix un valor conclusiu:

CSM 149 Fol é a desmesur a / *quen dulta que tornada*,

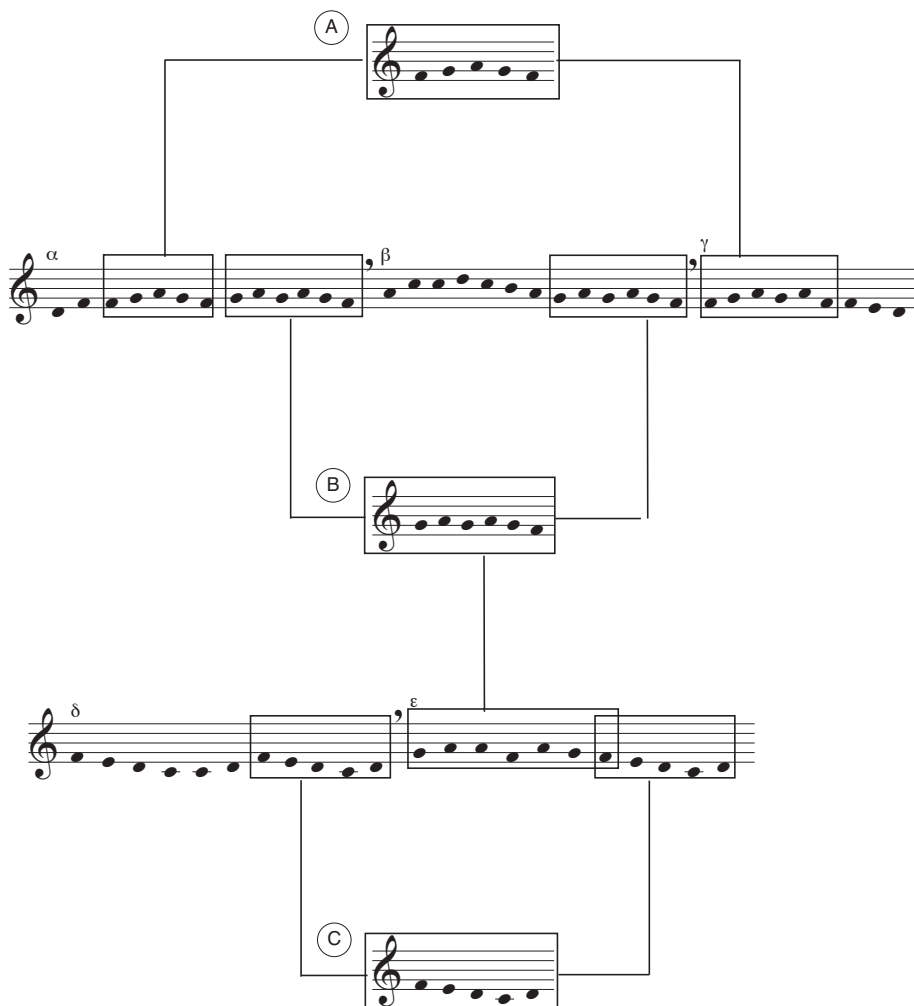
N ⁷	A ⁷	N ⁷	A ⁷		n ⁷	b ⁷	:	n ⁷	b ⁷		n ⁷	b ⁷	n ⁷	a ⁷	:
α	β	γ	δ		α	ε	:	α	ε		α	β	γ	δ	:



A la *cantiga* 196 comptem amb tres estructures melòdiques que s'articulen al llarg dels dotze versos. L'estructura A comuna per a α i γ ; l'estructura B per a α , β i ε ; i l'estructura C per a δ i ε . Com a la *cantiga* 146, la repetició d'una estructura melòdica ens porta a considerar el seu caràcter cadencial en el cas de C:

CSM 196 Senpre punnou muit' a Virgen / per u fose connoçuda

N ⁷	A ⁷	N ⁷	A ⁷		n ⁷	b ⁷	:	:	n ⁷	b ⁷		n ⁷	b ⁷	n ⁷	a ⁷	:
α	β	γ	δ		γ	δ	:	:	γ	δ		α	β	γ	δ	:



A la *cantiga* 223 trobem dues estructures melòdiques: A per a α i γ; B per a β i γ, que a β es repeteix dues vegades amb una mínima variació de tipus cadencial:

CSM 223 Todo-los coitados que queren saude / demanden a Virgen e a ssa vertude.

A ¹¹	A ¹¹		b ¹¹ :	b ¹¹ :		b ¹¹	a ¹¹ :	:
α	β		γ :	γ :		α	β' :	:

A la *cantiga* 259, amb dues frases melòdiques α i β, apareix una estructura melòdica que es repeteix a totes dues i que també apareixia a la *cantiga* 223:

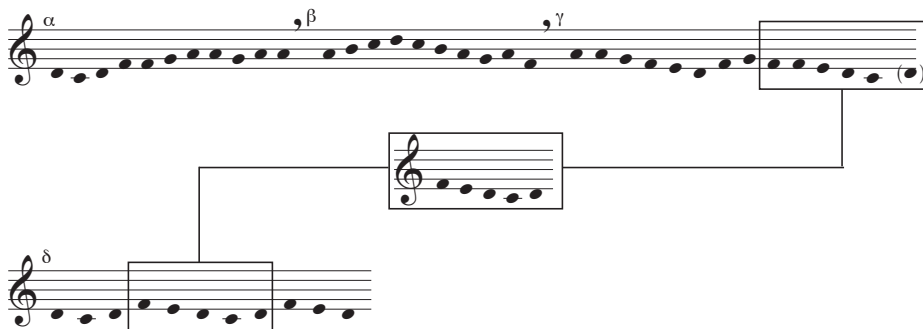
CSM 259 Santa Maria punna d' avïir / os seus por se dues mellor servir.

A ¹⁰	A ¹⁰		b ¹⁰ :	b ¹⁰ :		b ¹⁰	a ¹⁰ :	:
α	β		β' :	β' :		α	β :	:

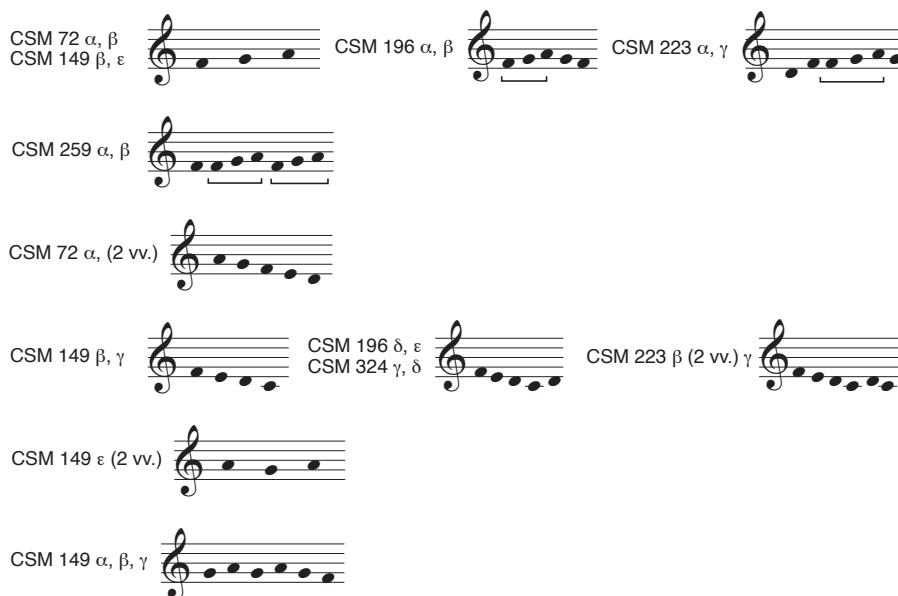
A la *cantiga* 324, a més del període inicial comú a totes les *cantigas* que estem comentant, apareix una estructura melòdica a les frases γ i δ:

324 A Sennor que mui ben soube / pe[r] sa lingua responder

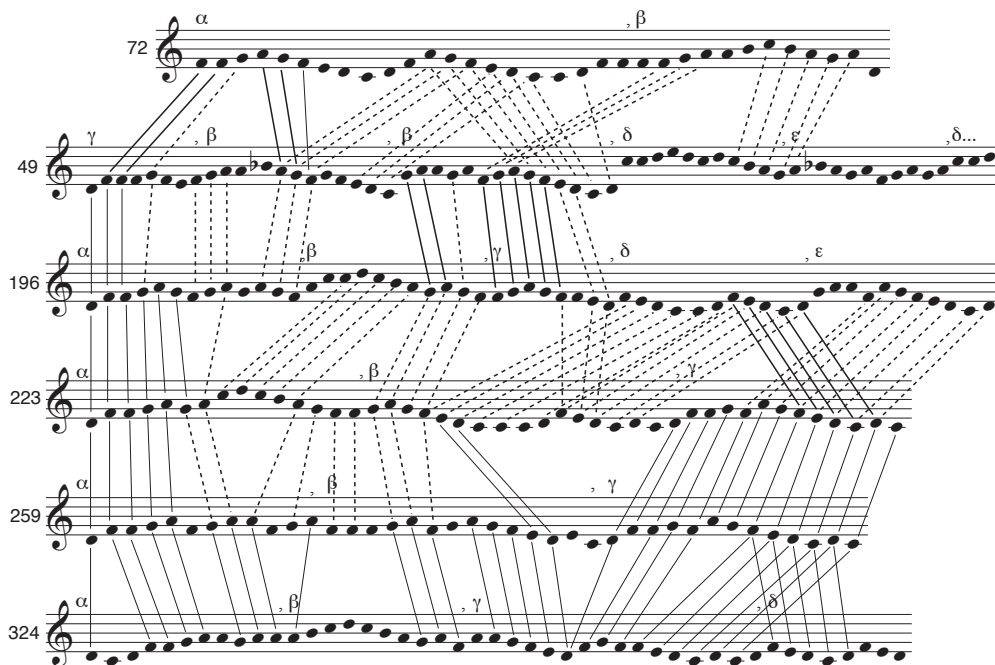
N^7 A^7 N^7 A^7 || n^7 b^7 : n^7 b^7 | n^7 b^7 n^7 a^7 :
 α β γ δ || α ε : α ε | α β γ δ :



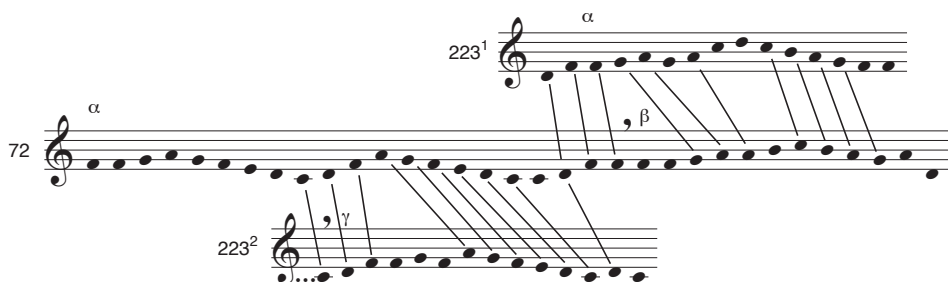
A partir d'aquestes relacions queda de manifest que hi ha una coincidència de cèl·lules melòdiques en les diverses composicions citades, paral·leles al *coupling* o a les isotopies textuais (Rossell 2008):



A més de les relacions melòdiques internes, en comparar totes les composicions analitzades podem concloure que totes elles estan emparentades estructuralment per altres relacions melòdiques:



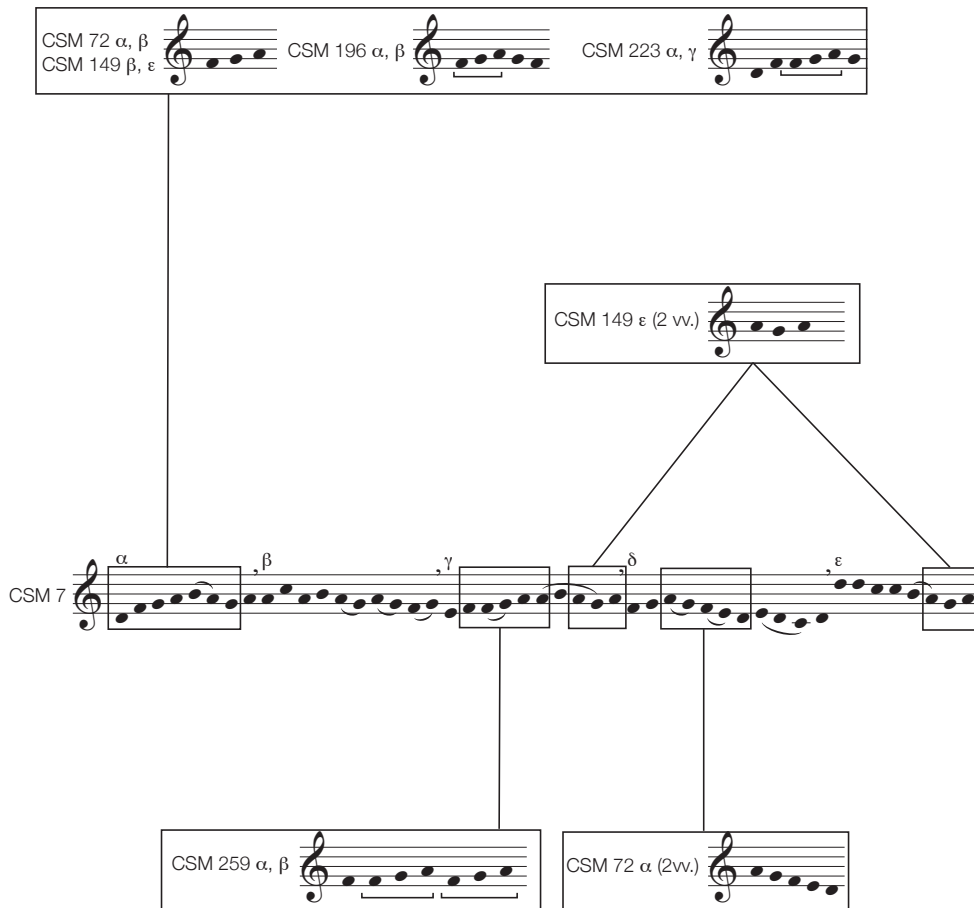
Fins i tot podem trobar altres relacions melòdiques creuades que no hem assenyalat per no augmentar el nombre de línies de relació melòdica. Com exemple de relació creuada, vegi's la relació estructural entre les *cantigas* 223 i 72:



Aquest sistema de composició estructural i de relacions melòdiques no són exclusives d'aquestes *cantigas*. Algunes de les estructures comentades apareixen també a la *cantiga* 737, amb un inici similar al de les *cantigas* ja comentades:

A⁷ A⁷ B⁶ A⁷ A⁷ B⁶ || c⁷ c⁷ d⁶ : c⁷ c⁷ d⁶ | a⁷ a⁷ b⁶ a⁷ a⁷ b⁶ :
 α β ν α β' γ || ε β γ : ε β γ | α β γ α β' γ :

37 Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prenne, que adormecera ant' o séu altar chorando.

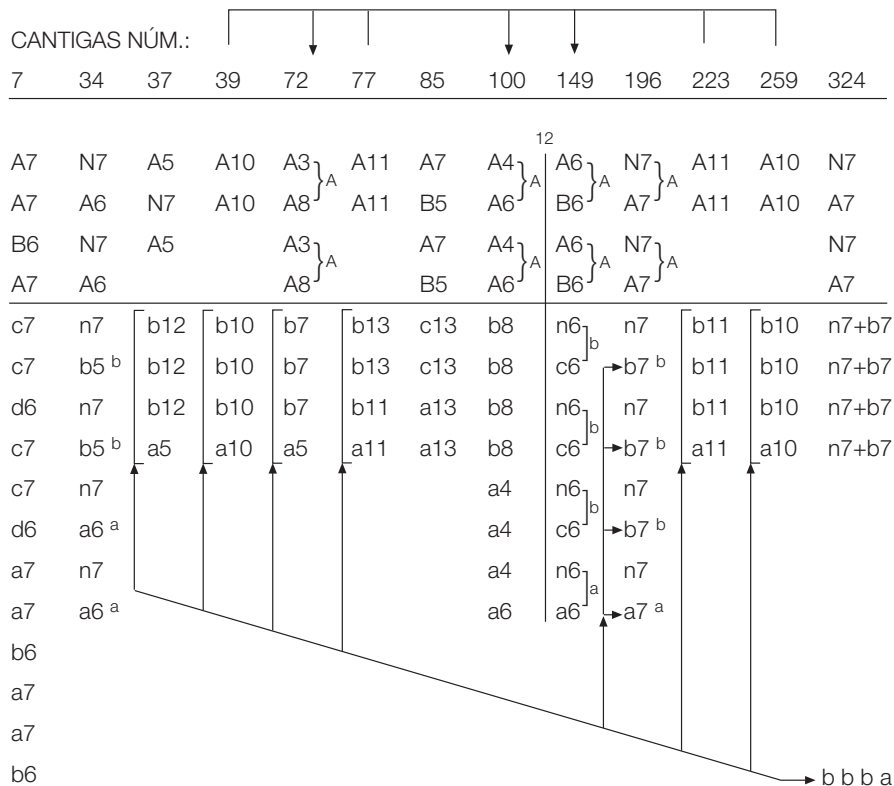


Ens trobem, doncs, davant d'un entramat melòdic que actua com una "estructura profunda" de la "forma musical" a la qual podríem designar realment com a "estructura superficial". Fins aquí hem constatat únicament l'aparició d'unes estructures melòdiques en una sèrie de *cantigas* amb una estructura melòdica inicial comuna. L'aparició d'aquests nuclis melòdics es podria justificar també des d'una hipòtesi "modal" de les melodies, no obstant, si atenem a l'aspecte mètric de les *cantigas* –aspecte que no només participa del contingut poètic, sinó també de la forma musical- comprovem que la composició musical està condicionada a més per una concepció mètricopoètica prèvia:

CANTIGAS NÚM.:

7	34	37	39	72	77	85	100	149	196	223	259	324
A7 N7	A5	A10	A3	A11	A7	A4	A6	N7	A11	A10	N7	
A7 A6	N7	A10	A8	A11	B5	A6 ^A	B6	A7 ^A	A11	A10	A7	
B6 N7	A5		A3		A7	A4	A6	N7			N7	
A7 A6			A8		B5	A6 ^A	B6	A7 ^A			A7	
c7 n7	b12	b10	b7	b13	c13	b8	n6	n7	b11	b10	n7+b7	
c7 b5 ^b	b12	b10	b7	b13	c13	b8	c6	b7 ^b	b11	b10	n7+b7	
d6 n7	b12	b10	b7	b11	a13	b8	n6	n7	b11	b10	n7+b7	
c7 b5 ^b	a5	a10	a5	a11	a13	b8	c6	b7 ^b	a11	a10	n7+b7	
c7 n7						a4	n6	n7				
d6 a6 ^a						a4	c6	b7 ^b				
a7 n7						a4	n6	n7				
a7 a6 ^a						a6	a6	a7 ^a				
b6												
a7												
a7												
b6												

Una vegada comparades les estructures mètriques de les *cantigas* analitzades, constatem que podem establir diverses relacions mètriques entre elles, però la més evident és la relació mètrica: *b/b/b/a*, que s'estableix entre les *cantigas* 37, 39, 72, 77, 196, 223, 259 i parcialment a la 324. Altres relacions mètriques, com l'estructuració comuna del refrany de les *cantigas* 39, 100, 196, 223 i 259, resulten evidents, junt amb d'altres que ara, per raons d'espai no podem comentar, però que queden de manifest en el quadre mètric esquemàtic:



Totes aquestes *cantigas* estan relacionades entre elles no només melòdicament a partir d'estructures o cèl·lules melòdiques sobre les quals es construeix la forma musical i –en fi– la melodia, sinó que tenen en comú unes característiques mètriques evidents. Tot això, doncs, ens duu a considerar la seva composició poètica i musical com una estratègia metricomelòdica, estratègia amb diferents objectius: una coherència textual i musical del corpus, i la segona una estratègia de tipus oral i musical que, mitjançant una sèrie de recursos formals, confereix a les melodies una coincidència auditiva que devia afavorir tant la transmissió com la recepció del text i la seva melodia i, per tant, la seva memorització. Les bases comunes metricomelòdiques són una bona mostra de la interacció text/música i de la indissociable dependència entre elles des del moment de la seva creació.

Aquestes estructures, tant les lèxicoliteràries com les musicals les trobem també en altres repertoris lírics romànics com el dels trobadors occitans o el dels *trouvères* en francès antic, però també en les melodies de textos llatins medievals. Raons de tipus mètric ens demostren que aquestes estructures no són ni casuals ni gratuïtes, i que formen part d'un mètode paral·lel al dels textos, en el que la repetició lèxica i la repetició melòdica no són res més que recursos mnemotècnics. El que es requereix –present en el repertori líric gallec medieval– és un mètode de llenguatge (en el text) clònic (és a dir, unes estructures de so acústicament idèntiques) que,

tanmateix, sigui susceptible de canviar el contingut per tal d'expressar significats diversos. Així, uns enunciats variables es podien entreteixir en unes estructures de so (text i música) idèntiques, per construir un sistema que no només fos repetible, sinó que a més fos susceptible de ser recordat. Allò que en l'escriptura pot ser redundat no ho és en la comunicació oral, ja que aquesta necessita la repetició fònicosemàntica i musical per tal que la informació es transmeti i rebi adequadament. Les repeticions lèxiques i melòdiques no són, per tant, signes d'inhabilitat, sinó exigències d'un sistema de comunicació. Cal, per consegüent, descriure certes repeticions lèxiques i fraseològiques no només com a conseqüència de l'espontaneïtat amb què actua l'emissor oral (conscient o no dels recursos que utilitza), sinó també com a un mecanisme necessari i voluntari per tal que el text adquireixi una coherència comunicativa davant d'un públic habituat a rebre la informació mitjançant un sistema oral.

Ja hem esmentat la relació text música a partir d'aspectes formals pel que fa a repetició de cèl·lules melòdiques. Les repeticions fòniques del text, de rimes internes, i de cèl·lules musicals de la melodia reiteren una vegada més el recurs oral de repetició, sigui el *coupling* o isotopies (Levin 1962; Greimas 1966; Rastier 1972, 1981, 2009) convertint aquestes *cantigas* en uns artefactes perfectes (Trigger 1989) per ser memoritzades de manera inconscient. Com a exemple d'aquest mètode de composició textual i musical tenim una de les composicions marianes alfonsines més popular, la cantiga *de loor*, CSM 100 *Santa Maria, Strela do dia*³⁸, i tant en el text com a la melodia comprovem una voluntat estructural que va més enllà d'una forma musical o de la disposició de rimes típica repertori líric³⁹:



38 Veure l'anàlisi mètricamelòdica al capítol: La tradició mètrica en les *Cantigas de Santa Maria* d'Alfons X: 1.2. El problema de la divisió dels versos.

39 Transcripció de Colantuono (2012). Vol. 2, p. 376.

*Santa Maria, Strela do dia,
mostra-nos via pera Deus e nos guia.*

I

Ca **veer** /faze-los errados
que **perder** /foran per pecados
entender /de que mui culpadosson;
mais por/ ti son perdôados
da ousadia
mais que non deveria.
Santa Maria, Strela do dia,...

II

Amostrar/-nos debes carreira
por gêar/ en toda maneira
a sen par /luz e verdadeira
que tu dar/-nos podes senlleira;
ca Deus **a ti** a outorgaria
e a querria
por ti dar e daria.
Santa Maria, Strela do dia,...

III

Guiar **ben** / nos pod' o teu siso
mais ca **ren** / pera Parayso
u Deus **ten** / senpre goy' e riso
pora **quen** / en el creer quiso;
e prazer-m-ia se teprazia
que foss' a mia
alm' en tal companhia.
Santa Maria, Strela do dia,...

1.- vv. 1:



Ca - ve - er fa - ze - los er - ra - dos
A - mos - trar - nos de - ves ca - rrei - ra
Gui - ar ben nos pod' o teu si - so

2.- vv. 2:



que per - der fo - ran per pe - ca - dos
por gâ - ar en to - da ma - nei - ra
mais ca ren per - a Pa - ra - y - so

3.- vv. 3:



En - ten - der de que mui cul - pa - dos
a sen par luz e ver - da - dei - ra
u Deus ten sen - pre goy' e ri - so

4.- vv. 4:



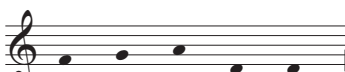
son; mais per ti son per - dô - a dos
que tu dar - nos po - des sen - llei - ra;
po - ra quen en el cre - er qui - so;

5.- vv. 5:



da au - sa - di - a
ca Deus a ti a
e pra - zer mi - a

6.- vv. 6:



que - lles fa - zi - a
ou - tor - ga - ri - a
se te pra - zi - a

7.- vv. 7:



Fa - cer - fo - li - a
e a que - rri - a
que foss' a mi - a

8.- vv. 8:



mais que non de - ve - ri - a
por ti dar e da - ri - a.
alm' en tal com - pa - nni - a.

2. *O genete* d'Alfons X: una hipòtesi de reconstrucció musical en el context de la lírica gallega medieval

Partint de les estructures mètriques, i de l'obra d'Alfons X analitzarem una poesia el primer vers del qual té 4 síl·labes, o tal com es descriu en el còmput sil·làbic romànic medieval, vers de 4 síl·labes i rima femenina (3'). Es tracta del sirventès polític *O genete* (18,28) que contrasta sobre les altres composicions del corpus gallec tant per l'escàs nombre de síl·labes en el vers que inicia l'estrofa com per la irregularitat estròfica de la poesia, que Tavani (1967) descriu mètricament amb dos números diferents del seu repertori (Tavani 13:59 i Tavani 52:2):

Alfonso X, T 18,28, *O genete*

<i>O genete</i>	3'a
<i>pois remete</i>	3'a
<i>seu alfaraz corredor,</i>	7 b
<i>estremece</i>	3'a
<i>e esmorece</i>	3'a
<i>o coteife con pavor.</i>	7 b

<i>Vi coteifes orpelados</i>	7'a
<i>estar mui mal espantados,</i>	7'a
<i>e genetes trosquiados</i>	7'a
<i>corriâ-nos arredor;</i>	7 b
<i>tiinhâ-nos mal aficados,</i>	7'a
<i>ca perdian na color.</i>	7 b

...

(Arias Freixedo 2003: 346–349)

Primera estrofa:

Tavani 13:59	3'	3'	7'	3'	3'	7'
	a	a	b	a	a	b

Segona estrofa:

Tavani 52:2	7'	7'	7'	7	7'	7
	a	a	a	b	a	b

Els versos de 3' no són gaire comuns en inici d'estrofa a la lírica trobadoresca gallega. Al repertori de Tavani, a més de *O genete* (18,28), trobem aquests altres casos:

Tavani 29:1

Alfonso X 18,31: *Par Deus, Senhor*

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>B</i>
4	4	6'	4	4	6'	4	4	6'	5'

Tavani 30:1

Johan Lobeira 71,4: *Senhor genta*⁴⁰

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>D</i>
3'	3'	7	3'	3'	7	7	3'	3'	7	3'	3'	7

Tavani 7:1

Roy Fernandez de Santiago 143,4: *Des que eu vi*

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
4	4	6'	4	4

com *O genete* (18,28) aquesta última *cantiga* compta amb una altra descripció mètrica per part de Tavani (T 19:42) per a l'última estrofa:

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>
4	4	4	2	2	2

Com hem vist, les quatre composicions tenen la característica de començar amb un vers curt de 4 síl·labes (3') alternat amb un altre de 8 síl·labes (7') (T 18,28; Tavani 13:59 i Tavani 52:2), de 7 síl·labes i de 6 síl·labes (5') (T 18,31; Tavani 29:1).

D'un cop d'ull es podria pensar que *O genete* (T 18,28) és una peça precedida d'una estrofa que funcionaria com a tornada; tanmateix, segons el que exposarem a continuació, considerem que aquesta estructura és poc probable. Com hem comentat més amunt, la poesia desenvolupa dues estructures, Tavani 13:59 a la primera estrofa i Tavani 52:2 a la segona i següents, la qual cosa no deixa de resultar —almenys— poc habitual.

Segons Dominique Billy:

L'hétérostrophie repose sur le changement systématique de la mélodie. Elle s'applique aussi bien à des structures strophiques équi-partites, comme dans le descort ou dans l'estampie, qu'à des structures indivises. (Billy 1989: 3)

40 Aquesta cantiga també es coneix com la "*Leonoreta*" pel seu refrany: Leonoreta/ fin roseta,/ bela sobre toda fror/ fin roseta,/ non me meta / em tal coita voss'amor!

Seguint Billy, és interessant pensar en el nivell melòdic com a factor arquitectònic no només de l'estructura mètrica, sinó també de l'estròfico-literària. No comptem a la lírica romànica amb masses exemples mètrics comparables a la cantiga d'Alfons X, *O genete*, i així ho constata Alvar (1993: 204). Tant Betti (2003: 104–105) com Billy (2006; 2007) han indagat en la tradició trobadoresca occitana, la primera prenent com a model un sirventès *Un trichaire* de Guilhem de Bergueda (BdT 210,22), i el segon comparant l'estructura de la *cantiga* gallega amb dues estampides del trobador català Cerverí de Girona. Per a Alvar *O genete* (T 18,28) estaria emparentat amb un *lai* a la Verge que s'atribueix a Gautier de Coinci i que hauria inspirat el *Lai des Hermins* (Alvar 1993: 204), però uns paràgrafs més endavant Alvar escriu:

“Es significativo el hecho de que los ejemplos más próximos a la estructura métrica de la sátira alfonsí sean, justamente, testimonios piadosos, dirigidos a la Virgen. La búsqueda debe dirigirse, pues, hacia la poesía culta, en latín, y de contenido mariano o religioso” (Alvar 1993: 205).

El mateix Billy (2006; 2007) remarca la possible tradició litúrgica de l'estructura mètrica d'*O genete* a partir d'una citació de Manuel Rodríguez Lapa (1929). És per això que la nostra cerca s'ha centrat en la lírica llatina i hem pogut constatar les relacions mètriques entre una composició llatina i l'escarni alfonsí. Es tracta d'un cant monòdic aquità de vespres dedicat a celebrar l'any nou, i de gran popularitat a l'Edat Mitjana, *Novus annus-dies magnus* (*Conductus in secundo nocturno*):

The image displays five staves of musical notation in a single system, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are represented by black dots on the staff lines, with some notes beamed together. Below each staff is a line of text in Latin, and below that, a line of text in Catalan. The Latin text is: "No - vus an - nus di - es mag - nus Lux e - ter - na de su - per - na Cul - pam se - ve ma - tris E - ve As - sit in le - ti - ci - a Ve - nit at nos re - gi - na So - la de - let gra - ti - a Qui a sic ge - ni - tor Pa - na - di - si A - dam Pro - to - plas - ma su - um Ve - hit ad pa - tri - am Cru - cis - su - pli - ci - o Re - pe - ran do vi - am". The Catalan text is: "No - vus an - nus di - es mag - nus Lux e - ter - na de su - per - na Cul - pam se - ve ma - tris E - ve As - sit in le - ti - ci - a Ve - nit at nos re - gi - na So - la de - let gra - ti - a Qui a sic ge - ni - tor Pa - na - di - si A - dam Pro - to - plas - ma su - um Ve - hit ad pa - tri - am Cru - cis - su - pli - ci - o Re - pe - ran do vi - am".

<i>Novus annus dies magnus</i>	<i>Assit in leticia.</i>
<i>Lux eterna de superna</i>	<i>Venit ad nos regia.</i>
<i>Culpam seve matris Eve</i>	<i>Sola delet gratia.</i>

Quia sic genitor paradisi Adam
Protoplasma suum vehit ad patriam
Crucis supplicio reperando viam.

La mètrica i la rítmica d'aquesta composició segueixen els paràmetres de la poesia rítmica llatina i romànica, l'estructura de la qual és la següent:

a	a	b	c	c	b	D	D	D
3'	3'	7	3'	3'	7	11'	11'	11'
α	β	γ	α	β	γ	δ	δ'	δ'

La mètrica de l'estrofa del cant aquità coincideix amb la primera de la *cantiga* del rei Alfons (T 18,28) i, per tant, podríem plantejar un *contrafactum* per a aquesta primera estrofa:

<i>O genete</i>	3'a
<i>pois remete</i>	3'a
<i>seu alfaraz corredor,</i>	7 b
<i>estremece</i>	3'a
<i>e esmorece</i>	3'a
<i>o coteife con pavor.</i>	7 b

41 Transcripció de Treitler (1967), *The Aquitanian Repertories*, III, nº 3.*

Segons la nostra anàlisi, a partir de l'estructura estròfica de *Novus annus*, podem particularitzar dues frases melòdiques:

Frase A



Frase B



Si analitzem detingudament –o bé desconstruïm– la resta d'estrofes (II, III, IV, V) podem establir per a elles una “subestructura” paral·lela a la de la primera que converteix el text de 4 cobras en 17 hipotètics grups estròfics:

I
O genete,
pois remete
seu alfaraz corredor,

VII
estar tremendo
sen frio
ant' os mouros d' Azamor;

XIII
que rapazes
dos martinhos,
que non tragian senhor,

II
estremece
e esmorece
o coteife con pavor.

VIII
e ia-se
deles rio
que Aguadalquivir maior.

XIV
sairon
aos mesquinhos,
e fezeron todo peor.

III
Vi coteifes
orpelados
estar mui mal
espantados,

IX
Vi eu de
coteifes
azes con infanções

XV
Vi coteifes
e cochões
con mui longos granhões

IV
e genetes
trosquiados
corriâ-nos arredor;

X
[s]iguazes
mui peores
ca rapazes;
e ouveron tal pavor,

XVI
que as barvas
dos cabrões,
ao son do atambor

V
tiinhâ-nos
mal aficados,
[e] perdian na color.

XI
que os seus
panos d' arrazes
tornaron doutra color.

XVII
os deitavan
dos arções
ant' os pees de seu senhor.

VI
Vi coteifes
de gran brio,
eno meio do estio,

XII
Vi coteifes
con arminhos,
conhecedores de vinhos,

No és la nostra intenció proposar una nova estructura mètrica per a la poesia, sinó comprendre'n la interdependència arquitectònic-musical. D'aquesta manera, si apliquem la lògica musico-estròfica de la primera estrofa, tindríem la següent organització musical sustentada en l'organització rítmica del vers, en què la rima "a" es correspondria amb la frase musical A, i la rima "b" amb la frase musical B:

Vi coteifes orpelados	7'a	} A
estar mui mal espantados,	7'a	
e genetes trosquiados	7'a	
corriâ-nos arredor;	7 b	B
tiinhâ-nos mal aficados,	7'a	A
e perdian na color.	7 b	B



La hipòtesi de reconstrucció melòdica presentada aquí confereix un argument de coherència a la conciliació mètrica de les dues estrofes diferents de la mateixa poesia, encara que sempre a partir d'un concepte de variabilitat, sintagmàtic si considerem el nombre de síl·labes dels versos, o paradigmàtic considerant conjunt de l'estrofa. L'aspecte sintagmàtic ens porta a considerar la qüestió de l'anisosil·labisme en algun cas, no des de la perspectiva de la composició i la creació de la poesia, sinó en la dimensió de la transmissió. El mateix succeeix pel que fa al nivell paradigmàtic, ja que és la transmissió la que en algunes circumstàncies pot —i de fet en tenim exemples— variar el nombre de versos per estrofa. En tots dos casos la interpretació musical és la que possibilita un procés anisosil·làbic al vers i —segons el tipus de melodia que utilitzi l'estrofa— també permetria l'afegit o omisió d'un vers a l'estrofa.

Vegem a continuació el resultat d'aplicar la mateixa concepció melòdica a partir del model de *Novus annus* a la resta de composicions amb un principi estròfic de 4 síl·labes al primer vers (T 18,31; T 71,4 i T 143,4) .

Par Deus, Senhor

T 18,31 Alfons X

Par Deus, Senhor (Tavani 29:1)

a	a	b	a	a	b	a	a	b	B
4	4	6'	4	4	6'	4	4	6'	5'

*Par Deus, senhor,
en quant' eu for
de vós tan alongado,
nunc(a) en maior
coita d' amor
nen atan coitado
foi eno mundo
por sa senhor
homen que fosse nado,
penado, penado.*

*Sen nulha ren,
sen vosso ben,
que tant' ei desejado
que ja o sen
perdi poren,
e viv' atormentado,
sen vosso ben,
de morrer en
ced' e mui guisado,
penado, penado.*

En aquesta *cantiga* comptem amb un obstacle que al primer cop d'ull ens impedeix l'aplicació del model melòdic llatí, un darrer vers o tornada amb un nombre de síl·labes en 6 (5'). I també el penúltim vers de la segona estrofa en té 5' i pel patró mètric de la primera estrofa hauria de ser 6'. Des d'una perspectiva musical ni l'un ni l'altre suposen un escull per a la hipotètica reconstrucció musical, ja que la manca d'una síl·laba se supleix amb una redistribució de la melodia d'un dels pneumes al text. Pel que fa al vers final, la qüestió és més epistemològica que musical. Si observem el text d'aquest vers, es tracta de la repetició de dues paraules, que, per tant, no constitueixen una unitat sintàctica per elles mateixes. Aplicant novament la perspectiva musical, es tracta d'una repetició d'una unitat textual i musical de la paraula rima del penúltim vers:

... (fo)-se nado, **penado, penado.**

... guisado, **penado, penado.**

Així doncs, la melodia de la tornada seria la de les paraules que el precedeixen en idèntic nombre de síl·labes: (fo)-se nado a la primera estrofa i guisado a la segona. Es tractaria únicament d'una repetició lexicó-melòdica amb una clara intenció conclusiva i cadencial, i no pas d'un vers pròpiament dit. Per tant, l'estructura mètrica es podria descriure com segueix:

Par Deus, Senhor (Tavani 29:1)

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>B</i>
4	4	6'	4	4	6'	4	4	6'	5'

No obstant això, i seguint criteris estrictament filològics i ecdòtics, l'aparició a l'últim vers de totes les estrofes de les paraules *penado*, *penado* ens obliga a descriure l'estructura mètrica de la cantiga tal com Tavani ho ha fet en el seu repertori.

Transcrivim a continuació la reconstrucció musical de les dues estrofes, tenint en compte que, en funció del nombre de síl·labes de la primera estrofa (6') i de la segona (5'), cal una redistribució dels neumes:

1 Par Deus, sen - hor,

2 En quant' eu for

3 De vos tan a - lo - nga - do,

4 Nunc' en ma - ior

5 Coy - ta d'a - mor

6 Nen a - tam co - y - ta - do

7 Foy e - no mun-do

8 Por sa se - nhor

9 Ho - men que fos - se na - do,

10 Pe - na - do, pe - na - do.

1 Sen nu - lha ren

2 Sen vos - so ben,

3 Que tant' ei de - se - ja - do

4 Que ja o sen

5 Per - di po - ren

6 E viv' a - tor - men - ta - do

7 Sen vos - so ben,

8 De mo - rrer en

9 Ced' e mui gui - sa - do,

10 Pe - na - do, pe - na - do.

Senhor genta (Leonoreta)

Johan obeira T 71,4: *Senhor genta (Leonoreta)* Tavani 30:1

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>D</i>
3'	3'	7	3'	3'	7	7	3'	3'	7	3'	3'	7

Aquesta poesia havia estat ja relacionada mètricament amb *O genete* per alguns autors (Alvar 1993; Billy 2007 i 2006-2007). A diferència dels estudis esmentats, nosaltres continuarem relacionant les dues poesies des de la perspectiva mètrico-melòdica. L'aplicació del model llatí *Novus annus* a *Senhor genta* mitjançant la combinació de les dues frases musicals seria possible sense necessitat de modificar la melodia original del model llatí:

*Senhor genta,
mi tormenta
voss' amor em guisa tal,
que tormenta
que eu senta
outra non m' é ben nen mal,
mays la vossa m' é mortal!
Leonoreta,
fin roseta,
bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta
en tal coita voss' amor!*

1 Se - nhor gen - ta

2 Mi tor - men - ta

3 Voss' a - mor em gui - sa tal,

4 Que tor - men - ta

5 Que eu sen - ta

6 Ou - tra non m' é ben e mal,

7 Mays la vos - sa m' é mor - tal!

8 Leo - no - re - ta,
Fin ro - se - ta,

9 Fin ro - se - ta
Non me me - ta

10 Be - la so - bre to - da fror,
En tal coi - ta voss' a - mor!

Des que eu vi

La cantiga de Roy Fernandiz no s'adequa al patró mètric melòdic de les poesies anteriors:

Roy Fernandez de Santiago T 143,4: *Des que eu vi*; Tavani 7:1

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
4	4	4	4	2

Des que eu vi

*A que eu vi
nunca dormi
e, cuydand' i,
moyr' eu.*

*Fez-me veer
Deus e per veer
quen me morrer
faz e dizer:
moyr' eu.*

*Gran mal mi ven,
e non mi ven,
nen verrá ben
end' e por en
moyr' eu.*

*E non mi val
Deus, non mi val,
e d' este mal
moyr' eu,
moyr' eu,
moyr' eu.*

L'estructura mètrica de la *cantiga* ens permetria conservar el patró melòdic inicial de *Novus annus*, i podríem aplicar a les estrofes les melodies α i β repetides dues vegades als versos 1 i 2, i 3 i 4. No obstant, ens trobem que la estrofa final no té l'últim vers i, en canvi, repeteix el refrany tres vegades. Si seguim la teoria de Monteverdi (1959: 136) quant a la melodia de textos narratius en forma de *laisse*:

Le chant se réduisit donc à la répétition régulière, à chaque vers (ou éventuellement à chaque couple de vers) d'une mélodie assez simple. La répétition était coupée librement, de temps en temps, par des pauses, annoncées soit par une variation de la mélodie au dernier vers, soit par un refrain. Parallèlement la strophe s'allongea, ou s'abrégea, suivant les besoins du récit; et en s'allongeant, ou en s'abrégeant, elle cessa d'être une strophe: elle devint une laisse.

(Monteverdi 1959: 136)

podríem establir paral·lelismes rítmics amb les estrofes de *Des que eu vi* com una rima única per a tota l'estrofa excepte el refrany, que —guardant les distàncies— podríem comparar amb les estrofes i el refrany de la *Chanson de Guillaume*:

*Plaist vus oïr de granz batailles e de forz esturs
de Deramed, uns reis sarazinurs,
cun il prist guere vers Lowis, nostre empereür?
Mais dan Wuilame la prist vers lui forçur,
tant qu'il ocist el Larchamp par grant onur.
Mais sovent se cunbati a la gent paienur,
si perdi de ses homes les meillurs,
e sun nevou, dan Vivien les preuz,
Pur qui il out tut tens al quor grant dolor.*

Lunsdi al vespre.

(Ed. Suard 1991)

Seguint Monteverdi i la seva concepció estròfica de *laisse*, cal suposar que la manca de l'últim vers de l'estrofa i anterior al refrany de l'estrofa final es deuria a que tots els versos d'aquesta es cantarien amb la mateixa melodia, la qual cosa permetria la omissió d'un d'ells. I aplicant aquesta concepció estròfica, i que els versos de dues síl·labes tenen una funció cadencial que repetirien la melodia de les dues darreres síl·labes de la melodia del vers anterior (que és la mateixa per als dos versos), l'estructura melòdica de la peça gallega quedaria així:

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
4	4	4	4	2

I

<i>Des que eu vi</i>	<i>a</i>	<i>α</i>
<i>A que eu vi</i>	<i>a</i>	<i>α</i>
<i>nunca dormi</i>	<i>a</i>	<i>α</i>
<i>e, cuydand' i,</i>	<i>a</i>	<i>α</i>
<i>moyr' eu.</i>	<i>b</i>	<i>α'</i>

<i>IV</i>	<i>a</i>	<i>α</i>
<i>E non mi val</i>	<i>a</i>	<i>α</i>
<i>Deus, non mi val,</i>	<i>a</i>	<i>α</i>
<i>e d' este mal</i>	<i>b</i>	<i>α'</i>
<i>moyr' eu,</i>	<i>b</i>	<i>α'</i>
<i>moyr' eu,</i>	<i>b</i>	<i>α'</i>
<i>moyr' eu,</i>		

La intervenció en el vers refrany es fa necessària, ja que considerem, des d'una perspectiva melòdica, que aquest vers reproduiria la melodia de les dues darreres síl·labes del vers anterior. Quant a la variació mètrica de l'última estrofa, no seria tal, sinó que la repetició del refrany dues vegades més (com succeeix a l'exemple anteriorment esmentat T 18,31) seria deguda a una intenció conclusiva de la poesia. Aquesta "plausible" reconstrucció musical es podria combinar amb la possibilitat de mantenir el patró melòdic α i β de *Novus annus*, de manera que comptaríem amb dues hipotètiques transcripcions musicals sigui amb la frase A o amb la frase B que descrivíem de l'estructura melòdica del model llatí. A la nostra reconstrucció musical hem optat per mantenir el patró α i β a partir del primer hemistiqui de la frase A:

1 Des que eu vi

2 A que eu vi

3 Nun - ca dor - mi

4 E, cuy - dand' i,

5 Moy - reu

...



Per concloure volem recalcar que -a partir de l'obra lírica del Rei Savi- la nostra intenció ha estat projectar una hipòtesi musical sobre una estructura mètrica amb un nombre limitat de versos a l'inici de l'estrofa, amb dos objectius, en primer lloc —i a partir de la perspectiva musical— indagar sobre la concepció mètrica i musical de l'estrofa; i, en segon lloc, i a partir de la reflexió i del seu possible model melòdic medieval, assajar una reconstrucció musical o *contrafactum* que sens dubte som conscients que és hipotètica. El cant monòdic aquità *Novus annus-dies magnus* suposa un model plausible, tant per les coincidències mètriques com per la influència del cant litúrgic aquità al *Codex Calixtinus* com demostra la notació d'aquest manuscrit a *Dum pater familias* (Rossell 2010). Per tant la reflexió mètrica a partir de l'element melòdic ens ha proporcionat una hipòtesi per explicar els dos esquemes mètrics d' *O genete*. A la següent *cantiga* comentada d'Alfons X, *Par Deus, Senhor* (T 18,31), la perspectiva melòdica ens porta a considerar com una repetició lèxica allò que fins ara era designat com un vers. I a la *Des que eu vi* (T 143,4) de Roy Fernandis de Santiago el model llatí ens ha permès formular dues hipòtesis de reconstrucció melòdica.

A tot això cal afegir l'apreciació de Billy (2007) sobre el parentiu —sinó contrafactació— de la *cantiga* de Fernan Soarez de Quinhones *Lop' Anaia* (T 49,4) respecte a *O genete* d'Alfonso X (T 18,28), assenyalant les coincidències entre les rimes d'ambdues composicions:

Fernan Soarez de Quinhones T 49,4

15

a	a	a	b	a	b	c	b	c	b
7'	7'	7'	7	7'	7	7'	7	7'	7

13

a	a	a	b	a	b	
7'	7'	7'	7	7'	7	59 Alf X 18,28

52

a	a	b	c	c	b	
3'	3'	7	3'	3'	7	2 Alf X 18,28

<i>O genete</i>	<i>Lop'Anaia</i>
<i>pois remete</i>	<i>non se vaia</i>
<i>seu alfaraz corredor:</i>	<i>ca, senhor, se s'ora vai</i>
<i>estremece</i>	<i>e lhi froree</i>
<i>esmorece</i>	<i>cer a faia,</i>
<i>o coteife con pavor.</i>	<i>a alguen jogar� lai.</i>

La relació metrico-melòdica, doncs, s'ampliaria a la *cantiga* de Fernan Soarez de Quinhones, i, per tant, també podríem considerar una reconstrucció melòdica de la *cantiga* de Fernan Soarez de Quinhones, *Lop' Anaia* (49,4), a partir de *Annus Novus*.

Segons la nostra opinió i després del que hem exposat, cal plantejar-se en tot estudi líric la incidència de la música a la mètrica romànica en composicions orals. Tot i que aquesta vegada no hem abordat el motiu de la possible imitació d'un model litúrgic, caldria reflexionar sobre aquesta qüestió per descobrir si la imitació compta amb factors connotatius intertextuals. Ara bé, més que reivindicar uns nous i hipotètics *contrafacta*, el que proposem és una nova perspectiva de la mètrica romànica no només d'*O Genete* d'Alfons X i de la resta de peces examinades, sinó de tot el repertori gallec medieval, des d'una dimensió mètricomusical, i considerant possibles imitacions parcials com factibles models tant quant a la mètrica com a la música.

3. La música de las esferes i les CSM: un monarca heterodox

Els tres monjos que eren incapaços de reprimir els seus desitjos i passions, a la porta del Cel, van escoltar el so de la roda celeste que estava girant; on el so era de tal dolçor i suavitat, i tan gran el seu plaer que gairebé no coneixien el lloc on eren, de fet van poder seure a l'interior de la porta, tan feliços i contents estaven per aquell so de la roda del cel! ("Llegenda del Paradís Terrestre", a Les set obres de penitència de Sant Bernat).

El Rei Savi fou un innovador: en l'àmbit jurídic, per la redacció d'un corpus jurídic que centralitzava el poder en el monarca i amb la intenció de relegar les legislacions tradicionals que emparaven els drets de comunitats i estaments com el religiós o la noblesa; en l'aspecte lingüístic per la utilització de la llengua castellana com a mitjà de comunicació de la cancelleria en detriment del llatí, però sense deixar d'utilitzar la llengua de prestigi cultural peninsular i internacional, el gallec; en la creació literària per servir-se de la figura de la Verge i els seus miracles a favor seu i en detriment del *Cabildo Compostelano*; en la composició literària i musical, subvertint tant la tradició com variant de forma voluntària els esquemes de la matèria literària i musical a més d'utilitzar melodies cortesanes i irreverents per lloar la Verge; en la representació de la pròpia imatge (política), per l'elaboració d'un model regi estereotipat per enaltiment de la seva persona i la dels seus ascendents reals, així com la seva pròpia persona com a intermediari entre el poble i la divinitat; i en els aspectes filosòfic i científic per la promoció de la traducció d'obres de l'hebreu i de l'àrab al castellà, concedint-los una difusió en l'univers cristià, que aquest considerava com a paganes. En definitiva, un revolucionari per a la seva època.

Totes aquestes innovacions no sempre podien ser ben rebudes pels ambients culturals o religiosos, car es considerava una "subversió" dels paràmetres ideològics a l'ús. Tot això va suposar una "dissidència" que obeïa -sense cap dubte- a un projecte de tipus politico-cultural, i que va convertir el seu protagonista en un personatge singular actuant amb una voluntat específica en tot allò relacionat amb la seva producció intel·lectual. Devoció, maquiavel·lisme polític, subversió de la tradició trobadoresca i hagiogràfica? En realitat, parlem de l'ús de la intel·ligència al servei d'uns interessos culturals o polítics mitjançant la ciència i la cultura.

De tota aquesta producció no se'n escapa la seva preocupació per assegurar-se l'èxit de les seves empreses, malgrat que la majoria van fracassar i van acabar amb la seva destitució per part del seu fill, el Rei Sanç IV (1258-1295), confabulat amb la noblesa, acabant tristament relegat de tots els seus privilegis i drets reials a Sevilla els darrers anys de la seva vida.

En tota aquesta operació del Rei Savi, la Verge va tenir un paper crucial, perquè en aquell moment era considerada la intermediària entre la humanitat i Déu, quan la tradició medieval assignava aquesta funció a l'Església i als seus ministres. Alfons veu a la Verge com un model per organitzar un paral·lelisme intel·lectual que legítimi el seu poder: divinitzar la monarquia (*Rex Dei gratia*). Les CSM incideixen en el paper de la Verge com a intermediària entre el món

terrenal i el diví, i comptem amb una gran quantitat de representacions del món celeste en els manuscrits que ens han transmès aquesta obra, concretament el *Códice Rico* del segle XIII (RBME, T.I.1). Prenent el model de la Verge com a intermediària, i lliure de peatges amb l'Església, el monarca pretén convertir-se, ell mateix, en un intermediari entre els seus súbdits i la Verge, postergant la funció i els poders tradicionals de l'Església i dotant la figura real d'un poder beneït per Déu, allò que s'ha anomenat com "feudalisme teològic". Per aquesta raó, utilitza tots els ressorts a la seva mà, creant un "model historiogràfic" que prescindeix dels historiadors, una legislació controlada per la monarquia, una producció científica conforme als seus objectius, i uns textos marians que connectin la seva persona com a monarca *Dei gratia* amb la divinitat.

Des d'una perspectiva més antropològica que religiosa, la divinitat femenina, la Verge, en realitat funciona com un demiürg que intercedeix entre els homes i Déu, i que, en un context litúrgic de caràcter astronòmic/astrològic –o més aviat astromàgic–, ens condueix fins i tot a les divinitats femenines relacionades amb l'astrologia i la màgia. I la figura central d'aquest univers i d'aquesta tradició és Isis, la deessa hel·lenística, dels cultes hermètics de tradició neoplatònica i la seva representació. Em refereixo al fragment XXIII del Llibre d'Estobeu del *Corpus Hermeticum*. En el seu títol, *Kore Kosmu*, trobem una doble referència a la divinitat i a la concepció neoplatònica d'aquesta: *Kore kosmu*, que podríem traduir com a "pupil·la del món", "la nina dels ulls", o "nina i pupil·la de l'ull", subratllant –al mateix temps– la idea neoplatònica de la divinitat femenina d'origen egipci com a centre del món, i com a representació del cosmos (Rossell 1984).⁴² La imatge de l'ull com a representació de l'univers, a més de la tradició neoplatònica, té un llarg recorregut posterior, també en la tradició alquímica, per exemple a l'obra del filòsof hermètic Heinrich Khunrath (1560 –1605) i a les representacions del seu *Amphitheatrum sapientiae aeternae*, llibre en què es combina el cristianisme i la màgia, en allò que hom ha anomenat com "l'alquímia espiritual". A més de deessa de la maternitat i de la fertilitat, Isis és una deessa de la vida, de la mort i de la resurrecció, però –sobretot– afavoridora de dones i homes, en el sentit de "demiürg" que concedeix a la humanitat béns, privilegis i protecció a la vida terrenal. Aquestes darreres funcions són fàcilment comparables amb el paper de la Verge en la tradició cristiana

A més del vincle astronòmic i de l'element femení a partir de la Kore/Isis i la seva associació des de molts punts de vista amb la Verge, els textos hermètics consideren els astres com a intermediaris entre Déu i els homes. El mateix Hermes és un demiürg, i la Verge, en la tradició medieval, és el demiürg per excel·lència després de Jesucrist. No podem afirmar que el mateix Alfons o el seu *Scriptorium* coneguessin els textos hermètics, ni tan sols el fragment XXIII del Llibre d'Estobeu o *Kore Kosmu* del *Corpus Hermeticum*, si bé podem assegurar que la tradició neoplatònica era present a la filosofia medieval. Atenent al nombrós equip de savis i científics del monarca, aquesta influència podria haver estat possible. No obstant

42 Recordem que el cercle és la representació de l'eternitat, i la pupil·la o centre de l'ull representa la concentració o el temps de l'eternitat, símbol de la unitat del macrocosmos i del microcosmos.

aquest paral·lelisme antropològic entre Isis i la Verge i el seu caràcter demiúrgic comú, ens hem de centrar en la imatge circular de la pupil·la com a representació de l'element femení demiúrgic i diví, juntament amb l'element musical. La imatge hermètica ens porta al món de l'astronomia/astrologia en la producció alfonsí, de la qual és una bona mostra tota una sèrie d'obres, així com d'estudis i investigacions que presenten la importància que el monarca va concedir a aquests continguts. Donada la seva rellevància és obligat preguntar-se si realment hi ha una concepció astrofísica de la música alfonsí, i concretament a les CSM. La presència de la tradició hermètica no és aliena al món medieval (Alejandro García Avilés 1997). Alfons X representa el cel, la volta o esfera celeste a les miniatures de les cantigues normalment amb un cercle, o mig cercle el que ens recorda la representació hermètica de l'ull i la seva simbologia. La roda o cercle és el motiu més representat a les miniatures dels tractats alfonsins de tema astronòmic i astrofísic (Chico 1987). Aquesta representació la trobem a diferents miniatures de les CSM, però ens centrarem en la CSM 100, on la melodia es desenvolupa a partir d'un interval de 5ª que ja hem comentat⁴³, la tradició de la qual no és altra que l'himne marià de l'alta edat mitjana, *Ave maris stella*, interval que també trobem a altres *cantigas* com per exemple la també ja comentada CSM 340. La tradició musical d'aquesta *cantiga* entronca amb l'himne marià dedicat a la Verge *Ave maris stella*. Aquest himne a la Verge, com ja hem explicat, va ser pres com a model melòdic pel trobador Giraut de Bornelh en un procés d'intermelodicitat i intertextualitat per a la "cançó d'alba" trobadoresca *Reis glorios veras lums e clardatz* (BdT 242,64) per ponderar l'adulteri en el context de l'"amor cortès", i davant de la representació de la virginitat defensada per l'església, en una maniobra literària i musical de gran irreverència. Aquesta contrafacció musical gaudiria de tal èxit que la música esdevingué la melodia del gènere literari-musical romànic de la cançó d'alba. Podria semblar-nos estrany que el monarca escollís una cançó i un gènere tan transgressors per lloar la Verge. La intenció del rei Alfons, escollint un gènere tan poc piados com a model d'una cançó a la Verge, seria la de tornar la melodia a l'àmbit litúrgic i al seu origen natural, el culte marià, no obstant ignorem la reacció de l'església sentint cantar a la Verge amb la melodia de la cançó adúltera de Cadenet, però podem imaginar que no tot l'estament religiós ho veuria amb bons ulls. Una vegada més, el monarca estaria actuant com legislador emprant la música pels seus objectius morals i ideològics.

Què va moure el Rei Savi a promocionar, compondre, redactar i reunir un nombrós grup d'intel·lectuals, religiosos, músics, miniaturistes... per a l'elaboració d'un corpus marià tan costós econòmicament i ingent com les *Cantigas de Santa Maria*? No ens serveix la simple justificació religiosa, ja que, com s'ha demostrat, el monarca castellà intervé ideològicament i política en els miracles a favor de centres marians peninsulars fora de l'àrea lingüística gallega i en detriment del culte compostel·là. El monarca hauria pretès avalar amb diferents estratègies polítiques i culturals el seu pretès i fracassat "*Fecho del Imperio*", i la composició de les CSM no

43 Veure capítol: LA CREACIÓ MUSICAL EN L'OBRA LÍRICA D'ALFONS X; 1. COMPOSICIÓ MÈTRICOMUSICAL DE LES CANTIGAS DE SANTA MARIA

n'era la menor carta (Rossell 1999). Amb la utilització en aquest corpus d'elements de diferent i divers origen cultural i religiós, així com de música d'origen trobadoresc, el monarca hauria pogut desafiar l'ortodòxia catòlica i papal. L'heterodòxia del rei podria haver estat identificada com una disconformitat amb els postulats religiosos, morals i ètics cristians i que -a judici d'un censor religiós- negaria l'ortodòxia cristiana. D'aquesta manera la intervenció del Rei Savi en la composició medieval (musical i literària) subverteix de manera conscient la tradició religiosa.

L'organització numèrica és present en diferents obres del Rei Savi, i més clarament en les *Cantigas de Santa Maria*: Totes les *cantigas de loor* s'organitzen en base al número 10, amb al cinc, suma de tres -que representa la Santíssima trinitat- més dues -que representa el món real imperfecte i perible-. Segons Ribad, el número cinc representa la recerca humana de la divinitat. El número cinc s'identifica amb la Verge, ja que cinc són les lletres de la Verge, del seu nom (Maria), cinc les desenes del rosari, cinc els misteris joiosos, cinc els dolorosos i cinc els gloriosos (Fidalgo 2002). I nombroses són les coincidències del número cinc amb els miracles i les festes de Crist i de la Verge que apareixen a les CSM. De totes les *cantigas* on es pondera la Mare de Déu pels seus miracles i naturalesa, destaquen les *cantigas de loor* o de lloança, i que són presents al cançoner després de cada nou *cantigas de miragre*, les peces narratives en què se'ns compten diferents miracles marians. Per la posició que ocupen en els manuscrits les *cantigas de loor* es designen com a “desenals”. Atès que és en aquestes on la divinitat de la Mare de Déu està exalçada d'una manera més vehement, cal saber si la seva música obeeix a alguna estratègia compositiva en què hi hagi un altre “ordre” que les diferenciaria de la resta de *cantigas* del corpus. A la *cantiga de loor, Santa Maria, Strela do dia* (CSM 100), a més d'aparèixer el monarca de genolls enmig de la miniatura, la Verge està acompanyada de dos àngels, i a la dreta de la il·lustració i damunt dels àngels, veiem una estrella al firmament, segurament la *stella gallicinalis* o estel de l'alba.

El que ens interessa en primer lloc, a partir d'aquesta miniatura de la CSM 100, és destacar la figura dels àngels dins el tema que estem considerant: els àngels i el moviment celeste. En un manuscrit del segle XIII⁴⁴ en què s'identifiquen les nou Muses, els set planetes, els nou cors dels àngels, i les danses i els cants, els àngels estan associats al moviment celeste. Una de les activitats dels àngels, en l'àmbit de l'astronomia, era la de moure i impulsar els astres, i que trobem ja en la tradició jueva medieval.⁴⁵ La imatge de firmament com a roda és constant tant en els tractats d'astronomia medievals com en els textos literaris, una mostra la tenim a la *Commedia* de Dante, al Paradís, quan Dante és atret per ella i en el context de la “musica mundana” o música del macrocosmos que representa l'ordenada organització del món en el cosmos segons Dante:

44 Manuscrit 7975 de la *Bibliothèque Nationale* de Paris, cf. D'Averny 1964: 7-19

45 Dins l'àmbit del sabianisme, els àngels són mediadors de les ~~xxxxxx~~ dels homes davant els cossos celestes, df. Corbin 1986

Quando la rota, che tu sempiterni/ Desiderato, a sé mi fece atteso, / Con l'armonia che temperi e discerni...

(*Commedia*, Paradiso, I, vv. 76-78).

La tradició hebrea considera l'existència d'uns éssers que podríem considerar com a “àngels de l'univers” que s'encarreguen de moure i impulsar els cossos celestes, responsables del moviment i per tant del so que emeten (Meyer-Baer 1970: 7-19). En la tradició astrològica cristiana medieval, els astres estan conduïts per àngels (Pizer 1851: 200-215). Aquesta tradició perdura amb el pas dels temps, un bon exemple el tenim al frontispici de l'obra del científic i intel·lectual Athanasius Kircher (1602-1680), *Iter extaticum Kircherianum*, on veiem Kircher conduït per l'àngel Cosmiel pels sistemes astronòmics, tant en una referència hermètica al sol com la representació de Déu al cosmos. Els àngels, en el context astronòmic compleixen un paper dinamitzador i de moviment, però caldria preguntar-se la raó de la seva presència a la miniatura de la CSM 100. La resposta la tenim a la música. L'interval de cinquena regeix la melodia d'aquesta cantiga.

No podem incórrer en l'equívoc de considerar la música conformada sota l'interval de 5a com la “música de les esferes”, ja que comportaria una dimensió polifònica que significaria caure en un panteisme flagrant, sobretot per la concepció musical medieval de l'alta Edat Mitjana. La “música de les esferes” està concebuda com una harmonia, és a dir polifònica, mentre que el repertori musical marià és monòdic. Sabem que la concepció astral de la música suposa -a l'edat mitjana- un concepte filosòfic però també religiós, i que la polifonia sovint es considerava com la destrucció del verb, ja que la presència de diverses veus, i fins i tot de diverses llengües (el motet amb textos en llatí i en francès antic cantats simultàniament), subvertien el missatge diví. Per això la música astral, o “música de les esferes”, podria ser considerada una concepció filosòfica de la divinitat contrària a la puresa del “Verb Diví”, i aliena a la tradició religiosa cristiana, més propera a la filosofia pitagòrica i neoplatònica grega que a la dels Pares de l'Església. Aquesta col·lisió entre monodia i polifonia no és fútil, ja que un dels enigmes del repertori marià alfonsí és la concepció del mateix manuscrit musical i de la seva notació musical, per la qual cosa s'ha derivat una agra polèmica musicològica sobre la interpretació rítmica o no de la seva música. En realitat, i tractant-se d'un repertori monòdic, l'execució musical s'hauria de fer seguint la tradició monòdica litúrgica i trobadoresca, en què la interpretació musical hauria de respectar la prosòdia del text, ja que cada estrofa té un ritme propi segons la seva particular accentuació, i per tant no es canta amb un ritme regular ni periòdic com el de la polifonia (veure capítol anterior i Lug 2019).

El monarca, amb aquest repertori líric (text-música) estaria donant un missatge ambigu, i possiblement censurable des de la perspectiva de l'autoritat religiosa i -és clar- papal. Sabem que les CSM era una de les aportacions del monarca al papat per avalar la seva empresa del *Fecho del Imperio*. No obstant, aquesta ingent obra no va ser suficient per validar la seva opció a emperador pel Papa de Roma. És possible que la negativa del Papa fos per qüestions

estrictament polítiques, però per què no interrogar-nos si altres factors de tipus heterodox van poder influir en la decisió del papat? Hem apuntat diversos motius que d'alguna manera van poder ferir la sensibilitat de l'estament religiós: la imatge del monarca rivalitzant amb la Verge i els ministres de l'Església i convertint-se en intermediari entre la divinitat i el poble; la utilització "científica" tant de les miniatures com de les melodies en una tradició neoplàtonica que sabem que l'església no va ser acceptada de manera unànime, i que podia ser vista com una interpretació fora de la línia oficial de l'Església de Roma; la confecció gràfica d'un manuscrit que estava més proper, tant pel disseny com per la paleografia musical, a la polifonia que als manuscrits de música monòdica, religiosa o profana; o unes melodies que coquetejaven amb la música trobadoresca i que utilitzaven la contrafacció tant del repertori litúrgic com cortesà de manera intertextual i intermelòdica. Per tot això, aquest corpus podria ser considerat cristianament fora de la norma eclesiàstica, i totes aquestes transgressions l'haurien pogut priva del títol d'emperador, i titllar-lo com a "heterodox". Només una hipòtesi.

La tradició mètrica en les *Cantigas de Santa María* d'Alfons X

(Adriana Camprubi)

1. Característiques mètriques del repertori marià alfonsí

El corpus de les *Cantigas de Santa María* d'Alfons X és únic per a l'estudi dels elements mètrics i melòdics de la lírica medieval. Les CSM han estat considerades com la gran 'Bíblia estètica del segle XIII' (Menéndez Pelayo 1941: 180), el seu conjunt ens permet observar els diferents substrats melòdics, mètrics i tòpics, de les diverses literatures que poblaren l'Europa medieval. Cruïlla d'encontre de les diferents tradicions líriques, el repertori marià alfonsí ens ofereix un terreny fecund per a l'estudi de la mètrica a l'edat mitjana.

La varietat i riquesa de les formes mètriques utilitzades en les CSM suposa l'ús de més de 280 combinacions mètriques diferents de les quals 170 son *única*, apareixen utilitzades una sola vegada (Mettmann 1986: I, 40). Tot i la multiplicat de les formes emprades, el 90% del corpus total segueix, amb més o menys variacions, la forma estròfica de tipus *zéjelesca* i de les 380 *cantigas* que la fan servir, 306 en reproduïxen la seva forma més clàssica (AA//bbb/a).

La longitud dels versos és variable, de *cantigas* que empen versos de dues síl·labes com la cantiga *Quena Virgen por sennor* (CSM 276), a altres que utilitzen versos de fins a setze síl·labes com es el cas de la cantiga *Quenas coitas deste mundo ben quiser soffrer* (CSM 5). Entre els metres més freqüents trobem l'heptasíl·lab, l'hendecasíl·lab, l'hexasíl·lab i el pentasíl·lab, així com la combinació de diferents estructures sil·làbiques en una mateixa cobla, mostra d'una clara inclinació per les construccions de tipus polimètric (Snow 2012: 185).

L'anàlisi del seu conjunt evidencia una clara prevalença de la rima consonàntica i certa predilecció per l'alternança de versos oxítons o paroxítons, masculins i femenins, en posició fixa. N'és un exemple la CSM 18 que alterna versos heptasíl·labs masculins i hexasíl·labs femenins per la represa (ABAB//cdcdabab = 76'76'//74'75'76'76'):

*Por nos de dulta tirar,
praz a Santa Maria
de seus miragres mostrar
fremosos cada dia.*

(Alfons X, CSM 306; Ed. Mettmann 1986, vol. I: 104)

En les *cantigas* d'art major, aquelles en les que la quantitat sil·làbica és superior a l'octosíl·lab, la rima femenina és utilitzada freqüentment en el primer hemistiqui i la masculina en el segon (CSM 306, AA/bbb/A = 7'7 7'7// 7'7 7'7 7'7 7'7):

*Por gran maravilla tenno | de null' ome s' atrever
a dizer que Deus non pode | quanto xe quiser fazer.*

E com' é om' atrevudo | en querer saber razon
por que fezo Deus as cousas | que non eran ant' e son
ora, muit' é de mal siso; | ca as obras de Deus non
son pera saber-sse todas, | nen pode per ren seer.
Por gran maravilla tenno | de null' ome s' atrever...

(Alfons X, CSM 306; Ed. Mettmann 1986, vol. III: 108)

En el seu estudi pioner sobre la mètrica de les CSM, Spanke (Anglès-Spanke 1958: III.1, 189-238) classificà les formes estròfiques utilitzades en vuit modalitats diferents que exemplifiquem tot seguit per tal de situar, de manera sumària, al lector: estrofes de dos versos amb i sense refrany del tipus aaB i les corresponents variacions; estrofes de quatre versos amb refrany (CSM 406, aaaaB, o la CSM 230, AA/bccb/AA); estrofes de tipus seriat *Reihenstrophe* (CSM 88 o la CSM 350, AA/bcbcbcb/AA); la *Romanzenstrophe* que consta de versos monorims isomètrics i un refrany normalment més curt (CSM 96, aaabBB); la forma seqüencial; la forma característica del *rondeau* (CSM 278, AAB//aAaAab/AAB); les formes influenciades per la *canço* trobadoresca, emprades, sobretot, en les *cantigas de loor* (CSM 400, ababccdc); les estrofes lliures i, finalment, les cançons amb refranys de formes diverses.

La varietat d'estructures mètriques present en les CSM, situa el corpus marià alfonsí en el més pur virtuosisme mètric i és mostra d'una clara *meestria* poètica (Parkinson 1999: 22), signe d'una evident planificació estructural, tant des del pla rítmic i mètric com melòdic. La diversitat de formes mètriques utilitzades així com una clara tendència a la polimetria, ens permet identificar recursos formals hereus de tradicions passades així com establir el punt de partida de la versificació desenvolupada en la futura lírica castellana anterior al Segle d'Or (Clarke 1955: 84; Beltrán 1988: 27-28).

1.1. El zéjel i el virelai

El terme *zéjel/virelai* és utilitzat, sovint, de manera ambivalent per fer referència tant a l'estructura mètrica com melòdica més freqüent del corpus marià alfonsí. Les qüestions relatives a l'origen de les formes de tipus *zéjelesc* –denominació que, per altra banda, no es troba

exempta de problemàtiques de tipus terminològic–, son complexes i quedaran fora de l'objecte d'estudi d'aquest apartat.

De manera sintètica, la forma pròpia del *virelai* d'origen francès fa referència a la distribució de les frases melòdiques de les *cantigas* mentre que el *zéjel* al·ludeix a la forma literària de la composició, és a dir, la seva estructura mètrica (Anglès 1958: III.1, 394). Com bé s'ha indicat anteriorment, mentre que la major part de les *cantigas* marianes ofereixen la forma literària de tipus *zéjeles*, la distribució de les frases melòdiques és pròpia de la tradició del *virelai*. És, doncs, important diferenciar entre forma mètrica i forma melòdica.

Tant el *virelai* com el *zéjel* presenten una estructura tripartita. El *zéjel* està format per una represa de dos versos, seguida d'un trístic monorim per la mutació i una volta que reproduïx la rima del segon vers de la represa (AA//bbb/a). Al seu torn, la forma musical del *virelai* està formada per dues frases melòdiques que tanquen la represa, una mutació bímembre i una volta que reproduïx la melodia de la represa (αβ//γγ/αβ).

L'ús d'una forma no n'exclou l'altre i les casuístiques i variacions observades son múltiples. Un exemple paradigmàtic el trobem en la cantiga *Deus, que mui ben barata* (CSM 182) construïda mètricament a partir de la forma clàssica del *zéjel* però amb una estructura melòdica del tipus *virelai*:

A	A //	b	b	b	a
α	β	γ	γ'	α	β

Troblem, també, cantigas en les que la forma musical segueix l'estructura *zéjelesca* com es pot observar en la CSM 96, *Aquesto dig'eu por Santa Maria*:

A	A //	b	b	b	a
α	β	γ	γ	γ'	β'

La forma *zéjelesca* presenta en les CSM múltiples variacions i desenvolupaments. En alguns casos, la rima alterna substitueix al trístic monorim i dona lloc a estructures més amplificades. N'és un exemple la cantiga *A madre do que da terra* (CSM 156) en la que l'estructura melòdica emmiralla el desdoblament dels versos de la mutació:

X	A	X	A //	b	c	b	c /	x	a	x	a
7'	7	7'	7	7	7'	7	7'	7	7'	7	7'
α	β	α	β' //	γ	δ	γ	δ	α	β	α	β'

Altres cantigues utilitzen seqüències de versos monorims més llargues per a la mutació (AA//bbbbA – αβ//γδγδ'αβ, CSM 95); en suprimeixen un vers o insereixen un vers de la represa com a primer vers de la mutació (AA//Abcb – αβ//γγγ'β, CSM 320), entre d'altres (Clarke 1955:

93-94). La sofisticació de la forma *zéjelesca* en el repertori marià és signe del virtuosisme en l'ús de l'estrofa amb volta que presenta, en les cantigas, diferents solucions.

L'ús d'aquesta tipologia d'estrofa va ser utilitzat en la lírica gallega ja des de principis del segle XIII en mans del trobador Pay Soarez de Taveirós i va ser, poc després, hàbilment emprada en el corpus profà d'Alfons X (Beltran 1984: 256). Aquest fet denota, seguint a Beltran, una clara predisposició del monarca vers aquesta tipologia d'estrofa que hauria estat cultivada amb habilitat anteriorment a la composició de les CSM. De la totalitat del corpus profà alfonsí, sis composicions utilitzen aquesta forma. El primer grup de cantigues segueix el model de tipus *zéjelesc* i trobem les següents:

T 18.32, *Penhoremos o daian* amb la volta desdoblada
AA//bbba/ba

T 18.39, *Se me graça fezesse esta Papa de Roma!*
AA//bbb/a

T 18.1, *Achei Sancha Anes encavalgada*
AA//bbb/a

El segon grup segueix l'estructura mètrica de les formes pròpies del *virelai*:

T 18.9, CSM 40 *Deus te salve, groriosa*, la qual tractarem més endavant.
ABAB//cdcd/cdcb

T 18.23, *Maria Pérez vi muit' assanhada*
AB//cddc/ab.

T 18.28, *O genete*. Aquesta cantiga permet una doble distribució dels versos de la represa que segueixen la forma pròpia del *versus triperitius caudatus* (aabaab).
ABCB//dd/dbdb.

Des del punt de vista de la interpretació melòdica, la forma de l'estrofa amb volta denota una execució responsorial del repertori marià alfonsí. En les *cantigas de miragre*, on el pes narratiu es troba en l'estrofa, semblaria plausible pensar que aquesta fora interpretada per el solista mentre que la represa, melòdicament menys desenvolupada, hauria estat interpretada per el cor (Fernández de la Cuesta 1984: 30).

1.2. El problema de la divisió dels versos

En els cançoners medievals la partició dels versos durant el procés de còpia respon, sovint, a les necessitats d'espai del manuscrit i no sempre concorda amb la seva divisió mètrica. En molts casos, els versos son separats per un punt però les imprecisions que es produeixen durant el procés de còpia son abundants. En aquests casos, l'editor haurà d'adoptar un criteri d'escansió i divisió del vers.

Des de la primerenca edició de Valmar (1889), el problema de la partició dels versos en les CSM ha estat objecte d'estudis i revisions. La qüestió de la cesura i la subseqüent divisió dels versos de les *cantigas* en llargs o curts, ocupa una posició central i és un tema controvertit entre musicòlegs i filòlegs.

La presència de rima interna en els versos d'art major i la ocurrencia de versos sense rima son dos dels problemes habituals que presenta el corpus marià alfonsí. Dites particularitats han estat tractades per els editors de les *cantigas* de diverses maneres, sovint sense un consens comú i donant solucions variades a la disposició dels versos.

Les opcions son, a priori, antitètiques: bé es decideix apostar per l'ordenació isosil·làbica dels versos i admetre la presència de rimes internes i versos sense rima, bé es dona preferència a la rima i es renuncia, per tant, a la igualtat mètrica de la composició (Montero 2008: 89).

En la introducció del *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* de Frank (1966: xxx), l'autor adopta com a criteri unificador prioritzar la rima en la distribució dels versos de la lírica trobadoresca occitana: "no existeix ni rima sense vers ni vers sense rima". Aquesta premissa serà seguida per Mettmann (1986: I, 41) qui en la seva edició de les CSM declara que només partint de la rima serà possible divisar la complexitat d'algunes de les estructures estròfiques del repertori alfonsí. Tavani (1967: 16-17), al seu torn, optarà no només per una partició dels versos que respongui a criteris de rima sinó també seguirà el criteri de l'isosil·labisme, la qual cosa dona lloc, sovint, a diferents esquemes possibles per a una mateixa composició. Cap d'ells, però, menciona la melodia com a factor decisiu a l'hora d'establir criteris editorials per a la partició dels versos.

Segons Huseby, en les CSM el vers es defineix com a entitat a partir de les cadències melòdiques i de la continuïtat de les seves frases musicals. La llargada del vers sempre coincidirà, doncs, amb la unitat melòdica, i viceversa, l'estructura mètrica de cada peça sempre serà un reflex de la seva divisió melòdica (Huseby 1983: 84).

Prenem com a exemple la que és una de les *cantigas de loor* més interpretades del repertori alfonsí, la CSM 100 *Santa Maria, Strela do dia*⁴⁶. Aquesta cantiga segueix la forma estròfica de tipus zejelesc simètric. Ara bé, existeixen diferents propostes per a la divisió dels versos del refrany. En l'edició de Mettmann es proposa la següent partició dels versos de la cantiga:

46 Veure l'anàlisi rítmic-melòdica estructural al capítol: LA CREACIÓ MUSICAL EN L'OBRA LÍRICA D'ALFONS X: 1. COMPOSICIÓ MÈTRICOMUSICAL DE LES CANTIGAS DE SANTA MARIA.

*Santa Maria,
Strela do dia,
mostra-nos via
pera Deus e nos guia.*

Ca veer faze-los errados
que perder foran per pecados
entender de que mui culpados
son; mais per ti son perdoados
da ousadia
que lles fazia
fazer folia
mais que non devia.

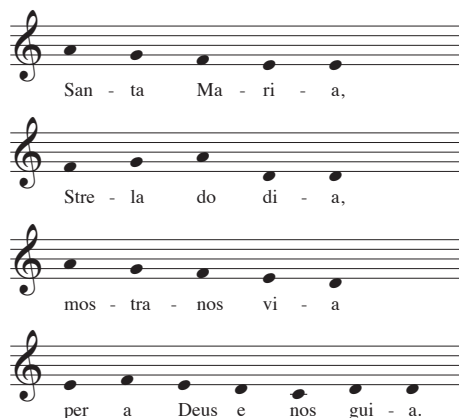
Santa Maria...

(Alfons X, CSM 100; Ed. Mettmann 1986, vol. I: 304)

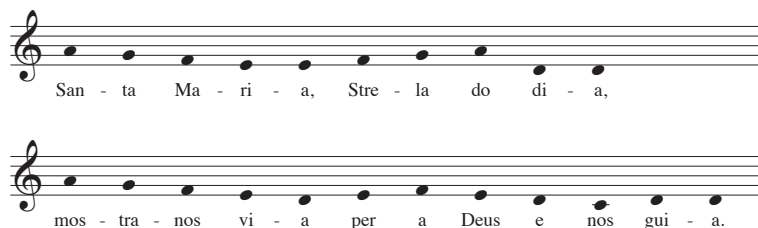
Si atenem a l'estructura mètrica de la disposició dels versos plantejada en l'edició de Mettmann i incorporem l'estructura melòdica de l'edició d'Anglès ens trobem amb una estructura formada per una represa isosil·làbica formada per versos tetrasíl·labs femenins, una mutació monorima d'octosil·labs també femenins i una volta idèntica a la primera secció de la cantiga:

A	A	A	A // b	b	b	b	b / a	a	a	a
4'	4'	4'	4' 8'	8'	8'	8'	4' 8'	4'	4'	4'
α		β	γ	γ'	δ	γ''	α		β	

Seguint aquesta proposta, l'ordre de les frases melòdiques de la represa seria el següent:



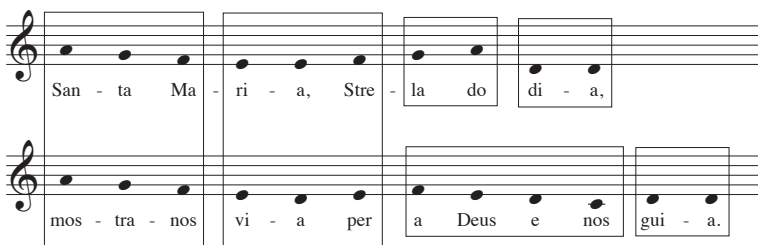
Segons Huseby (1983: 93), la divisió del refrany en dos hemistiquis més curts trencaria la continuïtat de la línia musical creant un fragmentació forçada de la melodia que no estaria justificada a nivell de les seves cadències finals. Si seguim la lògica interna de la melodia, el refrany s'hauria d'interpretar com dos versos llargs anisosil·làbics (9' + 11') amb cesura i rima interna:



L'esquema mètricamelòdic de la CSM 100 seria doncs, seguint la proposta de Huseby, el següent:

A A // b b b b / a a
 9' 11' 8' 8' 8' 8' 9' 11'
 α α' β β' γ β" α α'

En el moment en que es canta la cantiga, l'asimetria sil·làbica del refrany queda resolta ja que la quantitat accentual dels dos versos és exactament la mateixa:



L'exemple proposat no només subratlla la importància de considerar la melodia en el procés editorial sinó que ens ofereixen un clar exemple de la interdependència entre text i música en la composició del repertori marià alfonsí.

1.3. Unica mètrica

Tal i com s'ha esmentat a l'inici del capítol, 170 de les formes mètriques de les CSM son utilitzades una sola vegada. Un anàlisi del seu conjunt ens permet identificar paral·lelismes

amb la resta de repertoris lírics romànics, bé siguin influències de la lírica occitana, de la lírica francesa, de la gallega o de la llatina.

CSM 261: *Quen Jesu Crist'e ssa Madre veer*

La CSM 261 és un exemple de *meestria* poètica (Parkinson 1999: 24). Aquesta cantiga-*virelai* segueix el recurs de les *coblas unissonans* en el que les mateixes rimes es repeteixen a cada cobla, la qual cosa implica un clar domini de la llengua i el desplegament d'una rica varietat lèxica.

*Quen Jesu Crist' e ssa Madre veer
quiser, en ssa vida á de guardar
como punne de lles fazer prazer
e sse garde de lles fazer pesar.*

Dest' un miragre quero retraer
que fez a Virgen que non ouve par
por hũa bõa dona que veer
bõos omes queria e onrrar,
e bõas donas; e foi-llos mostrar
Sana Maria e fez connocer.

Quen Jhesu-Crist' e sa Madre veer...

(Alfons X, CSM 261; Ed. Mettmann 1986, vol. II: 9)

La seva estructura mètrica està formada per una represa de quatre versos de rima creuada, una mutació que reproduïx la rima de la represa, una volta que inverteix l'ordre de la rima i l'ús del decasíl·lab masculí per a tota la composició:

A	B	A	B	//	a	b	a	b	/	b	a
10	10	10	10		10	10	10	10		10	10
α	β	α'	γ		δ	ε	δ	ε		α	γ

La mateixa disposició de rima, ara bé, sense concordança sil·làbica i melòdica, la trobem en tres composicions occitanes (BdT 101,011a, BdT 461,202 i BdT 70,37) i en dues composicions del *trouvère* Craon, *Quant li foillissent li boscage* (RS 14) i *A l'entrant du dous termine* (RS 1387), ambdues d'atribució dubtosa.

En aquest context, és interessant l'ús d'un esquema semblant en la lauda mariana alfonsí *Falar quer' eu da senhor ben cousida* (T 18.18) conservada fragmentàriament en l'apògraf italià **B** amb un esquema en *abababba* i l'alternança de versos decasíl·labs femenins per *a* i masculins per *b*:

Falar quer' eu da senhor ben cousida
 qual nuncas foi outra nen a de seer,
 que os seus servidores muy ben convida
 en tal logar hu nunca ham de morrer
 (d' esto son certo); que non for falida
 e cada hun avrá o don que merecer
 e pois ouveren d' aqui a morrer.

Una simplificació de l'esquema anterior amb l'alternança del decasíl·lab masculí i femení és utilitzat per Alfons X en la cantiga d'escarnio *Pero da Pont' á feito gran pecado* (T 18.33) amb un esquema de rima en *ababba* que correspondria a la la mutació i a la volta de la CSM 261. A continuació reconstruïm la secüència rimàtica de les tres composicions:

a b a b a b a b b a	CSM 261
a b a b a b b a	T 18.18
a b a b b a	T 18.33

CSM 380: *Sen calar nen tardar*

Per les seves característiques mètriques, la *cantiga de loor* nº 380 mereix una atenció especial:

Sen calar
nen tardar
deve todavia
om' onrar
e loar
a Santa Maria.
 Ca Ela non tardou
 quando nos acorreu,
 e da prijon sacou
 d' u Eva nos meteu,
 u pesar
 e cuidar

sempre nus creïa,
 mais guiar
 e levar
 foi u Deus siia.
Sen calar...

(Alfons X, CSM 380; Ed. Mettmann 1986, vol. III: 272)

L'edició de Mettmann distribueix els versos de la represa i la volta seguint la forma mètrica pròpia del *versus tripartitus caudatus*, és a dir, l'ordenació de la rima en *aabaab* i una estructura sil·làbica que alterna els versos trisíl·labs masculins per a la rima *a* i els versos pentasíl·labs femenins per la rima *b*:

A	A	B	A	A	B //	c	d	c	d	/	a	a	b	a	a	b
3	3	5'	3	3	5'	6	6	6	6	3	3	5'	3	3	5'	

L'ús de versos curts de tres síl·labes és poc freqüent en el repertori marià alfonsí. El trobem utilitzat parcialment en la CSM 115, la CSM 72, la CSM 97 i la CSM 300, sent aquest última la única que alterna el trisíl·lab femení amb l'heptasíl·lab masculí, forma típica de la tradició del *versus tripartitus caudatus*:

CSM 300

A	B	A	B	c	d	d	c	c	c	b	c	c	b
5'	6	5'	6	7'	7'	7'	7'	3'	3'	7	3'	3'	7

Si bé l'ús del *versus tripartitus caudatus* es troba testimoniats en un total de nou composicions pertanyents al repertori de l'escola aquitana de Saint Martial de Limoges i bastant representat en la lírica occitana (Camprubí 2019), la lírica profana gallega l'empra exclusivament en tres composicions:

– La cantiga de Johan Lobeira, *Senhor genta* (T 71.4), amb el refrany de la *Leonoreta*⁴⁷:

Leonoreta,	a	3'
fin roseta,	a	3'
bela sobre toda fror,	b	7
fin roseta,	a	3'

⁴⁷ Veure el comentari mètricomelòdic d'aquesta composició al capítol: LA CREACIÓ MUSICAL EN L'OBRA LÍRICA D'ALFONS X. 2. *O genete* d'Alfons X: Una hipòtesi de reconstrucció musical en el context de la lírica gallega medieval

non me meta	a	3'
en tal coita voss' amor!	b	7

– La cantiga de refrany d'Alfons X, *Par Deus, senhor* (T 18.31) que utilitza el tetrasíl·lab masculí per la rima a i l'hexasil·lab femení per a b:

Par Deus, senhor,	a	4
en quant' eu for	a	4
de vós tan alongado,	b	6'
nunca en maior	a	4
coita d'amor	a	4
nen atan coitado	b	6'
foi eno mundo	b	(4')
por sa senhor	a	4
homen que fosse nado,	b	6'

– I la primera cobla de la cantiga de *meestria*, *O genete* (T 18.28), també d'Alfons X, que conserva una forma pròxima als usos del *versus tripartitus caudatus* del repertori llatí de Saint Martial de Limoges:

O genete,	a	3'
pois remete	a	3'
seu alfaraz corredor,	b	7
estremece	a	3'
e esmortece	a	3'
o coteife con pavor.	b	7

Les similituds entre l'estructura d'aquesta cantiga i el refrany de la CSM 380 son evidents. Seguint a Alvar, el referent d'aquesta escarni polític podria ser una composició d'origen litúrgic. L'autor cita les similituds entre *O genete* i l'himne anònim *Nete, glorieuse* que, amb una estructura semblant a la del *genete* alfonsí i dirigit a la Verge Maria (aabccb / 446'446'), podria ser-ne el seu model.

En una article publicat per Rossell (2012), trobem el plantejament pràctic per a il·lustrar aquesta premissa. Rossell, reconstrueix la melodia de la cantiga profana alfonsí a partir de l'adaptació melòdica del *conductus* aquità *Novus annus, dies magnus*. Semblaria legítim pensar, doncs, que el model estructural de la *cantiga de loor* 380 seria una composició d'origen litúrgic.⁴⁸

48 Per una anàlisi exhaustiva d'aquesta composició remeto al capítol: LA CREACIÓ MUSICAL EN L'OBRA LÍRICA D'ALFONS X. 2. *O genete* d'Alfons X: Una hipòtesi de reconstrucció musical en el context de la lírica gallega medieval.

2. Intertextualitat, intermelodicitat i contrafacció en les CSM

La influència de la tradició lírica litúrgica en el repertori marià alfonsí ha estat sobradament demostrada per la crítica. L'ús de fórmules melòdiques d'origen paralitúrgic, base del sistema compositiu de la centonització, és un recurs compositiu utilitzat en més d'una cantiga (Colantuono 2012; Wulstan 2001). En aquest apartat estudiarem dos casos particulars de relacions mètricamelòdiques en el repertori mariològic d'Alfons X.

2.1 *Virgen madre gloriosa* (CSM nº 340)⁴⁹

A la introducció del present volum, s'ha fet referència a la relació entre la CSM 340 i la tradició mètricamelòdica de l'alba de Cadenet. Ambdues composicions comparteixen un mateix esquema mètric per a la primera part de l'estrofa i un desenvolupament sil·làbic diferent per a la segona. Mentre que la cantiga utilitza l'heptasil·lab femení per a totes les cobles, *S'anc fui belha ni prezada* incorpora el pentasil·lab, masculí i femení, per els dos últims versos de l'estrofa:

CSM 340

a	a	a	b	b	b	c	c	d
7'	7'	7'	7'	3'	7'	7'	7'	7'

BdT 106, 14

a	a	a	b	b	b	c	c	d
7'	7'	7'	7'	3'	7'	7	5	5'

En ambdós casos, la paraula rima *alba/alva* es troba citada a l'últim vers de cada estrofa en posició de rima, element estilístic característic de les albes occitanes. La reiteració anafòrica del mot *alva* en la cantiga alfonsí es produeix també, a excepció de la primera cobla, a cada primer vers de la composició: *Tu es alva per que visto* / *Tu es alva dos alvares* / *Tu es alva dos mesquinnos* / *Tu es alva dos culpados* / *Tu es alva dos que creen* / *Tu es alva que pareces*. Reproduïm a continuació les dues primeres estrofes de la cantiga i de l'alba:

I

Virgen madre gloriosa,
de Deus filla e esposa,
santa, nobre, preciosa,
quen te loar saberia
ou podia?

I

S'anc fui belha ni prezada,
ar sui d'aut en bas tornada,
qu'a un vilan sui donada
tot per sa gran manentia;
e murria,

⁴⁹ Les referències intertextuals i intermelòdiques apuntades en aquest apartat han sigut tractades en profunditat en la publicació "Reyes que cantan a la Virgen María: nuevas relaciones métrico-melódicas en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio" (Camprubí es publicarà al 2024), a la qual remeto per a un estudi panoràmic de la qüestió.

Ca Deus, que é lum' e dia,
segund' a nossa natura
non viramos sa figura,
senon por ti, que fust' **alva**.

II

Tu es **alva** per que visto
foi o sol que éste Cristo,
que o mund' ouve conquisto
e sacado d' u jazia,
e jaria,
e de que non sairia,
mais Deus por ti da altura
quis de ti sa criatura
nacer, e fez de ti **alva**.

s'ieu fin amic non avia
cuy disses mo marrimen,
e guaita plazen
que mi fes **son d'alba**.

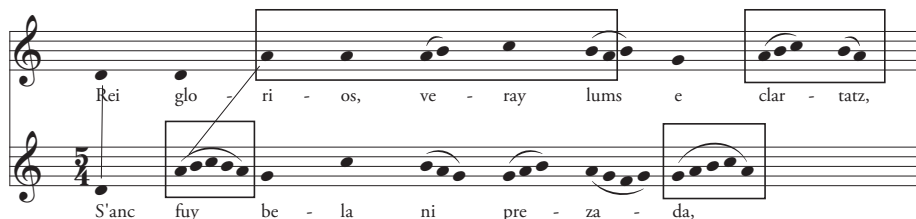
II

leu sui tan corteza guaita
que no vuelh sia desfaita
leials amors a dreit feita,
per que·m don guarda del dia
si venria
e drutz que jai ab s'amia,
prenda comjat francamen
baizan e tenen,
qu'ieu crit, quan vey l'**alba**.

La relació entre les dues composicions s'efectua tant des del pla mètric i melòdic com intertextual. Es compleix, doncs, el trinomi *motz* (lèxic), *so* (música i mètrica) i *razo* (argument, tema o motiu) anunciat per Jaufré Rudel a *No sap cantar qui so no di* (BdT 262.3), punt de partida de la contrafacció en la lírica medieval (Gruber 1983).

El 'so d'alba' citat al final de la primera estrofa de *S'anc fui belha ni prezada* amaga un conjunt de relacions més profundes que una simple cita textual. En la tradició del 'so d'alba' conflueixen el repertori himnològic, la lírica paralitúrgica aquitana, la lírica occitana i la lírica del nord-oest peninsular.

El referent melòdic de l'alba de Cadenet és l'alba *Reis glorios, verais lums e clardatz* (BdT 242.64) de Guiraut de Bornelh. Ambdues melodies es caracteritzen per l'interval ascendent de quinta (re-la) un així com un mateix desenvolupament melòdic, més desenvolupat en l'alba de Cadenet:"



Al seu torn, la tradició melòdica de les dues albes s'ha vinculat a la de l'himne marià *Ave maris stella*, del que es conserva el primer testimoni melòdic com a *contrafactum* del *versus* *O Maria, Deu maire*, copiat al manuscrit **lat. 1139** de Saint Martial de Limoges. Reproduïm

a continuació la confrontació melòdica que ofereix Stäblein (1969: II, 892-893) de les dues albes occitanes, el *contrafactum* de l'alba de Guiraut de Bornelh, *Reis glorios, Senner, per qua hanc nasqiei?* (BdT461.215b) conservat en el Misteri de Santa Agnès, el versus aquità i l'himne marià:

lat. **Hymnus** 1. A - ve ma - ria stel - la

prov. 1. O ma - ri - a deu mai - re

Alba 1. Reis glo - ri - os, ve - rais lums e clar - datz
2. deus - po - de - ros, Sen - her, si a vos platz

Agnès - Spiel 1. Rei glo - ri - os se - ner, per qu'hanc nas - quei

(G a G)

2. de - i ma - ter al - ma

2. deu t'es e' filh e pai - re

3. at - que sem - per vir - go

4. dom - na prei - a per nos

3. al meu com - panh si - ats fi - sels a - iu - da;

2. mo - rir vol - gra lo jorn que t'en - fan - tiei

4. qu'eu no lo vi, pos la nochs fo ven - gu - da,
3.4. bel - la fil - la qar de s'anc n'aic a - la - gran - sa
ar n'al mil - tang de dol e de pe - san - sa

fe - lix cæ - li por - ta
lo fill lo glo - ri - os

5. et a - des se - ra l'al - ba!
5. que ma - la fo - sas na - da

És la tradició melòdica de l'himne mariològic el 'so d'alba' que cita Cadenet? Segons Rossell (1991), la melodia de *l'Ave maris stella* realitzaria una funció de gènere literari-musical, referent intersistèmic entre les composicions citades i vincle d'unió entre la lírica religiosa i la profana. Sembla clar, doncs, que en aquest context de relacions la regió aquitana vinculada a l'abadia de Saint Martial de Limoges hauria estat el territori de recepció de la tradició mariològica de l'himne *Ave maris stella* que connecta el repertori aquità, la tradició de les albes occitanes i la cantiga *Virgen madre gloriosa*.

L'encadenat de relacions intermelòdiques entorn a la cantiga evoca diferents universos lírics que amplifiquen i projecten el primer nivell semàntic de text (Colantuono 2017: 1226). En aquest context, l'adopció per part d'Alfons X d'una melodia amb clares referències himnològiques no és gratuïta. Des d'un punt de vista textual, la relació entre l'alba i l'estrella matutina que anuncia la sortida del sol, esdevé la imatge metafòrica i poètica de la Verge, referent implícit en les albes occitanes i metàfora explícita en la cantiga *Virgen madre gloriosa*.

Seguint a Rossell (1991), no semblaria estrany que la intenció del monarca, coneixedor de la tradició himnològica amagada rere l'alba de Cadenet, fora la de resignificar les connotacions religioses de l'alba tot adoptant per a la cantiga una melodia amb clars i evidents ecos litúrgics (Rossell 1991).

2. 2. *Deus te salve, gloriosa* (CSM nº 40)

La cantiga de loor nº 40, sobre les meravelles que Déu ha fet per Santa Maria, presenta un conjunt d'estretes relacions entre el corpus marià alfonsí i el repertori litúrgic català. Totes elles rellevants per a l'estudi de les confluències entre les CSM i la lírica llatina, coetània i precedent.

Deus te salve, groriosa reproduceix l'estructura típica de la forma zéjelesca formada per una represa, un trístic monorim per la mutació i una volta (AA//bbb/a). La melodia segueix la forma del *virelai* francès, estructura, que com hem vist, és recurrent en el repertori marià alfonsí:

<i>Deus te salve, groriosa</i>		A	7'	α
<i>Reÿa Maria,</i>	A	B	5'	β
<i>Lume dos Santos fremosa</i>		A	7'	α
<i>e dos Ceos Via.</i>	A	B	5'	β'
Salve-te, que concebiste		c	7'	γ
mui contra natura,	b	d	5'	δ
e pois teu padre pariste	b	c	7'	γ
e ficaste pura		d	5'	β'
Virgen, e poren sobiste	b	c	7'	α
sobela altura		d	5'	β
dos ceos, porque quesiste	a	c	7'	α
o que el queria.		b	5'	β'

Seguint el sentit de les frases melòdiques, dividim els versos de tretze síl·labes femenins en dos hemistiquis de 7'+5', i trobem que el mateix esquema de rima amb disposicions sil·làbiques diferents és utilitzat en sis cantiques:

CSM 3, Mais nos faz Santa Maria, (ABAB//cdcd/cdcb – 7'77'77777777)

CSM 4, A Madre do que livrou, (ABAB//cdcd/cdcb – 777777'77'77'77)

CSM 30, Muito valvera mais, se Deus m'anpar, (ABAB//cdcd/cdcb – 106'106'106'106'106'106')

CSM 38, Pois que Deus quis da Virgen fillo, (ABAB//cdcd/cdcb – 8'108'1010'1410'148'108'10)

CSM 49, Ben com'aos que van per mar, (ABAB//cdcd/cdcb – 85'85'86'86'85'85')

CSM 424, *Pois que dos Reys Nostro Sennor*, (ABAB//cdcd/cdcb - 888888888888)

La particularitat de *Deus te salve*, *groriosa* no rau, doncs, en l'estructura rítmica sinó en l'ús d'un esquema sil·làbic format per l'alternança de versos heptasil·labs i pentasil·labs femenins. Si confrontem el propi repertori de les CSM, l'ús altern de 7'+5' es troba, total o parcialment, utilitzat en les següents cantigues:

CSM 28, *Todo logar mui ben pode sseer deffendudo* (XAXA // bcbcdada - 7'5'7'5'76'76'76'76')

CSM 85, *Pera toller gran perfia* (ABAB//ccbb - 7'5'75'13'13'13'13' = 7'5'7'5'7'5'7'5'7'5')

CSM 195, *Quena festa e o dia* (ABAB//ccbb - 7'5'7'5'5'5'5'5'5'7'5')

CSM 399, *Quen usar na de Deus Madre* (XAXA//xbxbxbxa - 7'5'7'5' 7'5'7'5'7'5'7'5')

CSM 422, *Madre de Deus, ora por nos teu Fill'essa hora* (AA//xbxb - 5'7'5'7'5'7'). Aquesta cantiga inverteix l'ordre sil·làbic (5'+7') que recorda els futurs usos de la *se-guidilla castellana* (Snow 2012: 191).

Entre les cantigues que empren el binomi amb l'heptasil·lab masculí (7+5') destaquem les següents:

CSM 153, *Quen quer que ten en desden* (ABA//cdcdABA - 75'775'75'75'7')

CSM 94, *De vergonna nos guardar* (ABAB//ccdcdABAB - 75'75'777'777'75'75')

CSM 18, *Por nos de dulta tirar* (ABAB//cdcdABAB - 76'76'74'75'76'76')

A la inversa, amb l'heptasil·lab femení trobem la CSM 66, *Quantos en Santa Maria* (ABC//abababc - 7'57'7'57'57'57')

L'ús del binomi 7'+5' es poc freqüent en la resta de tradicions líriques, exceptuant la lírica francesa que el reproduïx en les formes pròpies del *virelai*. En el repertori profà gallego-portuguès és utilitzat parcialment pel trobador Roi Paez de Ribela en la cantiga *Ven hun rícome das truytas* (T 147.21) formada per un díctic monorim i un vers refrany (aaB / 7'7'5') i en la cantiga de *marinha As frores do meu amigo* de Pai Gomez Charinho (aaBBB / 7'7'5'7'5'), trobador vinculat a la cort d'Alfons X.

Els trobadors occitans l'utilitzen amb més fortuna: Marcabré a *Bel m'es quan la foilla ufana* (BdT 293.21, ababab/7'5'7'5'7'5'); Bernart de Ventadorn a *Tant ai mon cor ple de joia* (BdT

70.44, ababababcccb/**7'5'7'5'7'5'7'5'6675'**); Peire Cardenal a *Falsedatz e desmesura* (BdT 335.25, ababababcccb/**7'5'7'5'7'5'7'5'6675'**), un *contrafacta* de l'anterior juntament amb el sirventes de Peire Bremon Ricas Novas *Lo bels terminis comensa* (BdT 330.9, ababababcccb/**7'5'7'5'7'5'7'5'6675'**) i la canso de Guiraut d'Espanha *Pos ses par soi en amar* (BdT 244.10, ababccdcdd/**7'5'7'5'346'346'**). Del corpus occità destaca la cobla anònima *Donna, pos vos ay chausida* (BEdT 461.92) que reproduïx l'esquema mètric i melòdic del *virelai* francès utilitzant en aquest cas el pentasil·lab femení (ABAB//cdcd/abab/**7'57'5 77'77'7'57'5**).

Com és natural, la lírica francesa és prolifera en l'ús de la forma del *virelai*. Ara bé, tot i que el binomi 7'+5' és més present que en la resta de tradicions líriques, no es troba cap correspondència total amb la CSM 40. Entre la seva totalitat, i per les clares similituds temàtiques, destaquen la *chanson* de Gautier de Coinci, *Hui matin a l'ajournee* (Linker 72.8, ababababccccDEDEEEEE/**7'5'7'5'7'5'7'5'34734266448**) i la *chanson pieuse* polifònica *Veine pleine de duçur* (Linker 265.1540) com a *contrafacta* del motet *Salve, virgo virginum* (ababababC/**75'75'75'75'5**).

Les confluències entre l'esquema mètric de la CSM 40 i la resta de repertoris lírics s'accentuen si ens fixem amb el corpus de *conductus* de l'Escola de Notre Dame, repertori coetani a les cantigas marianes. Entre elles destaquen les següents composicions:

- *Flos preclusus sub torpore* copiada en el manuscrit Arundel 384 i en el Pluteo 29.1. Atribuïda a Philippe le Chancelier, utilitza la mateixa estructura mètrica que les composicions de Bernart de Ventadorn (BdT 70.44) i Peire Cardenal (BdT 243.3), esmentades anteriorment, i que la *chanson de repentir* *Povre vellece m'assaut* (L 265.1379):

a	b	a	b	a	b	a	b	c	c	c	b
7'	5'	7'	5'	7'	5'	7'	5'	6	6	7	5'

- *Alpha vobis et leoni*, vinculada a la *chanson* *Hui matin a l'ajournee* (L 72.8) de Gautier de Coinci:

a	b	a	b	a	b	a	b	c	c	c	d	e	f	f	e	g	g
7'	5'	7'	5'	7'	5'	7'	5'	3	4	7	7	6	5'	4'	4	6	8

- *Salve, virgo virginum* del manuscrit Pluteo 29.1:

a	b	a	b	a	b	a	b	a	b
7	5'	7	5'	7	5'	7	5'	7	5'

- *Salve, virgo virginum* de l'Arundel 248:

a	b	a	b	a	b	c
7	5'	7	5'	7	5'	5

- *Ave, virgo virginum* de Pluteo 29.1:

a	b	a	b	a	b	c	a	b
7	5'	7	5'	7	5'	4	7	5'

- *Flebilis et miseri* del manuscrit Pluteo 29.1:

a	b	a	b	a	b	b	a	a	b
7	5'	7	5'	7	5'	5'	7	7	5'

- *Floret fex favellea* copiado copiat en el *Roman de Fauvel*:

a	b	a	b	c	b	c	b	c	b	d	d	b
7	5'	7	5'	7	5'	7	5'	7	5'	7	7	5'

- *Surrexit de tumulto* del Codax de las Huelgas:

a	b	a	b	a	b	a	b	c	d
7	5'	7	5'	7	5'	7	5'	7	5'

- *Thronus regis instauratur* conservada en el manuscrit Ff.i.17 de Cambridge:

a	b	a	b	a	b	a	b
7'	5'	7'	5'	7'	5'	7'	5'

Tot i que les coincidències exposades fins al moment son parcials no deixen de ser representatives. Ara bé, és en la lírica llatina catalana on trobem l'ús d'un esquema mètric idèntic al de la CSM 40. En el foli 108r del manuscrit lat. 5132 del monestir de Santa Maria de Ripoll es troba copiat el *virelai* llatí *Salve, virgo regia* que reproduïx, tal i com senyalaren Spanke i Anglès (1958: III, 210), la mateixa estructura mètrica que la cantiga alfonsí:

A	B	A	B	c	d	c	d	a	b	a	b
7	5'	7	5'	7	5'	7	5'	7	5'	7	5'
α	β	α	β'	γ	δ	γ	δ	α	β	α	β'

*Salve, virgo regia,
tui nati nata,
patrem paris filia
natura mutata.*

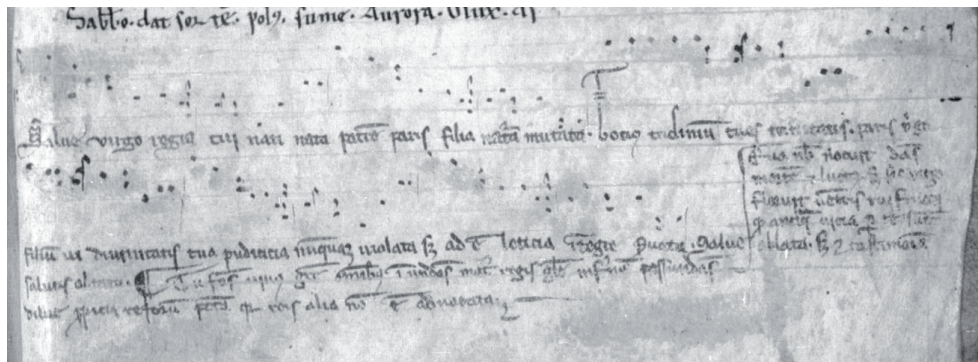
A	B	A	B	c	d	c	d	c	d	c	b
7'	5'	7'	5'	7'	5'	7'	5'	7'	5'	7'	5'
α	β	α	β'	γ	δ	γ	β'	α	β	α	β'

*Deus te salve, groriosa
Reya Maria,
Lume dos Santos fremosa
e dos Ceos Via.*

Totius triclīnium
tu es trinitatis,
Paris virgo filium
vi divinitatis,
tua pudicitia
nunaquam violata,
sed adest letitia
integre servata.

Salve-te, que concebiste
mui contra natura,
e pois teu padre pariste
e ficaste pura
Virgen, e poren sobiste
sobela altura
dos ceos, porque quesiste
o que el queria.

El *virelai* presenta una lleugera variació de rima en la segona secció de la volta que reproduïx la rima de la represa (AA/bb/aa = ABAB//cdcd/abab) a diferència de la cantiga que segueix la forma estàndard pròpia de la família del *zéjel*.



El *virelai* de Ripoll, copiat amb notació aquitana, precedeix la còpia del *planctus Mentem meam ledit dolor* en motiu de la mort de Ramón Berenguer IV situant la còpia de la única secció amb música del manuscrit en el tercer quart del segle XII, anterior, per tant, al corpus de les CSM.

Santa Maria de Ripoll va ser un dels centres neuràlgics més important en el cultiu de la lírica llatina, porta d'entrada a Catalunya de la litúrgia aquitana de Saint Martial de Limoges i punt d'unió amb la resta de monestirs peninsulars (Anglès 1931: I, 18). Les relacions entre el corpus alfonsí i la litúrgia desenvolupada a l'àrea d'influència aquitana han estat més que demostrades. En el seu estudi sobre la lírica llatina de Ripoll, D'Oliver (1923: 10-13) senyalà suposades relacions entre les grafies del manuscrit R74 i la còpia de la *Chronica Turpini* i els *Miraculi Sancti Jacobi* del manuscrit R99 feta per Arnaut de Mont, monjo de Ripoll que es trobaria a Santiago de Compostel·la a l'any 1173. Encara que la teoria és suggerent per a l'estudi de les relacions entre Ripoll i el nord-est peninsular, ha sigut refutada per la crítica sense poder ser demostrada (Moralejo 1973 :111; Latzke 1975: 150; Dronke 1991: 19).

A banda de l'ús d'una mateixa *charpente métrique*, el *virelai* de Ripoll i la cantiga de loor alfonsí es relacionen intertextualment a partir del *Salve* que vincula ambdues composicions amb el repertori mariològic litúrgic. La fórmula inicial del *Salve*, que dona inici a cada primer vers de la cantiga, vincula *Deus te salve, groriosa* al repertori antifonal i a la tradició del *Salve Regina Coelorum*.

Sembla versemblant pensar que l'autor de la CSM 40 tindria en ment la tradició del *virelai* de Ripoll. La suposada falta d'elements intermelòdics entre ambdues composicions portà a Anglès (1943-1964: III/1, 257) a pensar que Alfons X podria adoptar esquemes mètrics d'altres tradicions líriques sense reproduir les seves melodies, una pràctica que no deixa de ser inusual en qualsevol procés de contrafacció. Cal recordar que Spanke advertí de la necessitat de revisar les melodies dels *virelais* llatins de Ripoll per tal de poder establir vincles intermelòdics amb les CSM. Aquesta anàlisi ha estat elaborada per Colantuono (en premsa) on, a partir de la detecció de fórmules melòdiques comunes, demostra que el *virelai* de Ripoll hauria estat un arquetip de la CSM 40.

Les relacions entre el *virelai* de Ripoll i el repertori mariològic alfonsí es veuen reforçades per una cita intertextual present en la CSM 202. La dificultat per trobar la rima perfecte, testimoni del virtuosisme formal del corpus marià alfonsí, és el tema protagonista de la CSM 202 *Muito á Sana Maria*. En aquesta cantiga es narra la intervenció de la Verge en la composició d'una prosa d'un clergue de París a qui li falta una rima per acabar la composició. Postrat davant l'altar demana ajuda a la Verge per poder acabar la seva prosa. La Verge intercedeix i li inspira la rima que li falta. Aquesta no és altra que "Nobile Triclinium", una al·legoria del noble triclini de les tres persones divines unides en la figura de la Verge. La mateixa referència al triclini com a metàfora de la trinitat en Maria la trobem en el primer vers del *virelai* de Ripoll: «Totius triclinium / tu es trinitatis».

CSM 202

*Muito á Santa Maria, Madre de Deus, gran sabor
d'ajudar quen lle cantares ou prosas faz de loor.*

V

Estand' el assi en prezes, veo-lle a coraçon
a rima que lle minguava, que era de ral razon
en latin e que mostrava: "**Nobile Triclinium**".
E non avia palavra que y fezesse mellor.
Muito á Santa Maria, Madre de Deus, gran sabor..

Ripoll, lat. 5132

*Salve, virgo regia,
tui nati nata,
patrem paris filia
natura mutata.*

**Totius triclinium
tu es trinitatis,**
Paris virgo filium
vi divinitatis,
tua pudicitia
nunaquam violata,
sed adest letitia
integre servata.

Aquesta cantiga connecta directament el repertori alfonsí amb la litúrgia llatina d'origen francès ja que en la última estrofa es diu que el miracle de la rima inspirada per la Verge succeeix a l'abadia de Sant Victor de París.

Les cites a les fonts litúrgiques plantejades confirmen, una vegada més, la influència del repertori religiós en l'obra d'Alfons X. Cap relació melòdica, mètrica o textual es fortuïta en les *CSM* i totes elles responen a una estratègia conscient que es materialitza en un projecte de composició monumental amb una clara projecció ideològica.

Composició i oralitat a les *Cantigas de Santa Maria*

(Maria Incoronata Colantuono)

1. La tradició mariana

1.1. Plantejament teòric

L'objectiu d'aquest capítol és la determinació dels sistemes de composició del repertori líric marià alfonsí amb relació als seus processos de transmissió i recepció i en funció de les seves correlacions històriques, o sigui, com a producte cultural (Zumthor 1987). En aquesta línia, de cada poema alfonsí se'n considerarà el "dir" (*profération*), acte que requereix un destinatari i un context, més que el "dit", o sigui la comunicació ja feta (Nichols 1996). Ara bé, el "dir" demana un context oral i la presència d'un públic; per aquest motiu, la verdadera dimensió on col·loquem aquesta poesia sempre és teatral, considerant que mai podrà ser expressió d'una lectura solitària, que prescindeixi de la presència d'un públic.

Les narracions dels miracles marians s'analitzaran com a obres completes on conflueixen paraules, melodies i gestos que s'entenen només més enllà de la dimensió escrita. Tampoc es tractarà d'analitzar textos escrits que, tot i la fixació que obliga a la invariabilitat, continuen guardant traces d'oralitat, com si les dues dimensions estiguessin separades i es combinessin en la fase de la transmissió (Ong 1982). La perspectiva que ens guiarà és la vocalitat, conseqüència de l'actuació concreta de la veu (Zumthor 1987), en consideració al fet que aquestes narracions, transmeses a través de l'escriptura, en realitat estaven destinades, des del principi, a ser proferides en *vox viva*.

Cal optar, doncs, per un canvi hermenèutic que, a partir de la percepció de l'oralitat textual, ens permeti recuperar la vocalitat, com a factor essencial, sigui en l'àmbit de la transmissió o sigui en l'anàlisi dels mecanismes que regeixen els sistemes de composició. Això implica el passatge del concepte abstracte d'oralitat a la realitat concreta de la veu, entesa com a experiència sensorial directa dels textos alfonssins (Zumthor 1991). Finalment, més enllà de la seva codificació escrita, el repertori marià alfonsí en l'acte de la seva *profération* és "veu", expressió directa del cos, en definitiva matèria. En aquest sentit la veu acaba sent vehicle d'aquells valors i creences ja patrimoni de la memòria col·lectiva que reviu a través de l'evocació del cant. El text poètic cantat només és l'ocasió per a l'expressió d'una veu, portadora d'altres veus procedents de la tradició i, a més a més, sempre acompanyada del gest d'una mà (Schmitt 1990).

Els repertoris poètics medievals són, doncs, objectes antropològics d'una certa complexitat, perquè són llocs on conflueixen més veus, que no poden uniformar-se en un discurs lineal i homòfon, en un espai i en un temps que fan de recipient neutral de sons indefinits. L'expressió poètica alfonsina és el resultat de la coincidència d'una multiplicitat de veus i de maneres d'escoltar que no es poden reduir a un acte vocal d'una cadena causal unívoca.

Es tracta d'una perspectiva justificada per a la individuació, ja en una primera anàlisi, de mecanismes compositius que actuen segons evidents criteris mnemotècnics. Així mateix, l'avaluació de la relació entre dimensió escrita i dimensió oral de l'obra alfonsina ofereix la possibilitat d'esbrinar no tan sols qüestions inherents a la transmissió i memorització del repertori, sinó també elements significatius dels seus sistemes de creació. En definitiva, la vocalitat implica l'avaluació de l'acte de la *profération* i el fet d'escoltar més que l'acció de llegir, perquè la recepció altera i modifica el significat del text. La veu, vehicle de transmissió dels valors de fe i tradició, se serveix del text que un moment determinat es cristal·litza sobre pergamí i acaba sent una forma comunicativa invariable, fixa, que ja no reflecteix la multitud de les veus de la tradició.

Les nombroses correspondències intertextuals e intermelòdiques entre les *cantigas* alfonsines i els altres repertoris medievals, són una mostra de l'extensa xarxa de contactes i influències (veus), elements determinants per a la comprensió dels significats que s'amaguen darrere dels textos dels poemes.

El propòsit és la individuació de les fonts escrites o orals d'on procedeixen les històries miraculoses i els motius o incisos melòdics que van ser vehicles de transmissió i de memorització del repertori alfonsí. La interrelació entre els temes de les narracions, els recursos metricomelòdics i la tria del lèxic desvelaran les motivacions mnemotècniques que hi són en funció de l'oralitat i, al mateix temps, deixaran emergir referències a un univers semàntic que enriqueix i amplifica el repertori i ens facilitaran els mecanismes que mouen el sistema de composició.

L'anàlisi dels textos marians, situat en el context performatiu, integrarà els factors lingüístics, musicals i gestuals. És a dir, els components essencials del procés de creació del repertori marià alfonsí no es poden extreure *tout court* de l'anàlisi del signe gràfic, que acaba sent un símbol mutant dins d'un procés de descodificació costant entre trobador i públic.

1.2. La presència de la Mare de Déu des del repertori litúrgic al líric romànic

El culte marià va ser una de les formes més conegudes de devoció a l'edat mitjana, que va viure un moment de renaixença entre els segles XI i XII gràcies, sobretot, a l'obra de difusió dels monjos cistercencs. Una devoció que es vehiculava mitjançant la difusió de les narracions del miracles de la Verge (*Miracula*), que es manifestaven amb la intervenció de la Mare de Déu per protegir un cristià, sovint pecador, que com a devot de la Verge obtenia el perdó de Déu.

De fet, la funció de Maria com a intercessora en el procés de salvació de la humanitat és el tema principal, abans que de la lírica en llengua romànica, de la producció litúrgica. Així doncs, a les *cantigas* alfonsines ressonen expressions místiques, suggestions textuais i també incisos melòdics identificables i pertanyents al repertori d'antífones de l'ofici marià, dels cants del *proprium* d'Advent o també de la producció himnòdica i seqüencial inspirada en la figura de la Mare de Déu.

Per entendre com s'arriba a la formulació de la imatge de la *Filia Virgo et Mater* en el repertori líric romànic, *Cantigas de Santa Maria* incloses, hem de mirar cap al repertori litúrgic i cap a la producció poètica en llatí, que inclou *versos*, *prosaes*, els himnes i les seqüències que tanta importància van tenir en la creació de la naixent lírica en llengües romàniques de caràcter tant devocional com profà.

La proclamació dogmàtica de Maria com a Mare de Déu es remunta a la celebració del concili d'Efes durant l'any 431, que constitueix un moment determinant a l'inici de la divulgació del culte marià que es va difondre d'Orient a Occident. No obstant, la devoció a la Mare de Déu ja estava escampada, sobretot arreu de les terres orientals, molt abans de la seva oficialització, segons fonts indirectes que testimonien la presència de processons acompanyades amb les antífones *Sub tuum praesidium* (present a l'ofici marià des del segle IX i a partir del XII com a antífona al càntic evangèlic *Nunc dimittis* de completes), *Salve sancta Parens* (introit del *Comune Beatae Mariae Virginis*) i *Gaude, Maria Virgo*, ja documentada des del segle III. Així mateix, al segle IV la pelegrina Etèria descrivia en el seu *Itinerarium ad Loca Sancta* la processó de la festa de la Purificació celebrada a Jerusalem, amb la citació de les antífones entonades en aquesta ocasió: *Adorna thalamum, Sion, O admirabile commercium, Quando natus es ineffabiliter i Rubum quem viderat Moises*. Aquests testimonis assenyalarien l'existència d'un repertori marià d'origen oriental difós abans de l'època carolíngia, en coincidència amb el cicle de l'Advent i amb les festes més antigues dedicades a la Verge: Purificació, Anunciació, Assumpció i Nativitat (Maggioni 1998).

A més de ser present amb oficis propis en els primers llibres litúrgics confeigits a partir del segle X-XI, la Mare de Déu ja havia entrat, amb Crist i els Sants, a les invocacions litàniques fins al fet de ser protagonista d'una lletania mariana sencera des del segle XII, on apareixia amb apel·latius trets dels pares de l'Església, escrits himnogràfics i oracions: *Sancta dei genitrix, Sancta Virgo virginum, Sancta Mater Domini, Sancta regina coelorum* i *Sancta Mater misericordia*.

Des del segle XI també es va difondre l'*Officium parvum Beatae Mariae Virginis*, on conflueixen els textos de l'ofici marià més encisadors, cantats en totes les comunitats monàstiques i convents de frares, a més de ser difosos entre laics. A la mateixa època es va introduir el primer *Prefatio de beata Maria Virgine* a la missa (primer testimoni de 1095) i un *Ordinarium missae* dedicat a la Verge.

Entre les fórmules de pregària que conflueixen en els repertoris litúrgics i reelaborades en les formes poeticomusicals devocionals, destaca l'incipit de la cèlebre pregària que reprodueix el salut de Gabriel a la Verge (Lluc 1, 28) juntament amb la benedicció d'Elisabet a la

Mare del Senyor (Lluc 1, 42): *Ave Maria, gratia plena Dominus tecum* (Gabriel). *Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui* (Elisabet). Es tracta d'una fórmula coneguda a Orient ja des del segle IV, present en els antfonaris de la missa medieval des dels segle XI com a cant d'ofertori del IV diumenge d'Advent, del dimecres de *Tempora* d'Advent i per la missa de l'Anunciació.

La salutació angèlica *Ave Maria* va tenir difusió, doncs, en àmbit litúrgic i també dins contextos devocionals, on entrava en narracions prodigioses relacionades amb la seva recitació, sobretot associada a la pràctica de la genuflexió, en determinats moments del dia i quan repicaven les campanes a les completes (cant de l'*Angelus*). La seva difusió extraordinària va estar lligada a la pràctica de recitació del saltiri marià, que substituïa la recitació dels 150 salms, per part dels conversos il·lustrats a les comunitats monàstiques. Un costum que es va cristal·litzar en la pregària del rosari, basat en la repetició de les *Ave Maria* pels 15 misteris tripartits en gojosos, dolorosos i gloriosos i que tenen la finalitat d'invocar l'ajuda de Déu a través de la intercessió de Maria.

La fórmula de la salutació mariana de derivació evangèlica va originar una sèrie de variants en llatí (*Gaude, Salve Regina*) que ocupen el lloc d'incipit de molts cants del repertori dedicat a la Verge, com les quatre antífones que des del segle XIII acaben les completes: *Alma redemptoris mater, Salve Regina, Ave Regina coelorum* i *Regina coeli*.

El fervor envers la figura de la Mare de Déu es canalitza en la producció lírica destinada a la litúrgia entre els segles XI i XII. La producció himnòdica, juntament amb les composicions tropístiques i seqüencials van ser font d'inspiració del gènere líric marià en llengües romàniques. De fet, a les *cantigas* hi podem reconèixer moltes referències a himnes, seqüències i antífones tal vegada citats directament (*Te Deum laudamus, Salve Regina, Ave Maris Stella, Ave Maria*) o diversament amagats en al·lusions en el text o en la melodia.

Les *cantigas* on apareixen referències textuais al repertori litúrgic són: *Ave Maria* a les CSM 71, 152 i 269; *Salve Regina* a les CSM 55, 262 i 313; *Ave Maris Stella* a les CSM 94 i 180, *Gaude Maria Virgo* a la CSM 6 i *Salve Mater Salvatoris* d'Adán de San Victor a la CSM 202. Normalment aquests cants es posen en boca dels protagonistes de les narracions miraculoses: per exemple, a la CSM 71 la monja resava 1000 *Ave Maria* i per això se li va aparèixer la Verge; a la CSM 152 el protagonista, un cavaller luxuriós devot a la Verge, a qui resava cada dia amb les paraules de l'Àngel, també va merèixer el paradís. A les dues *cantigas*, a la recitació de l'*Ave Maria* se li atribueix el poder de conquerir el cel.

Especialment les *cantigas de loor* comparteixen uns mateixos elements ancestrals amb la lírica litúrgica, que es materialitzen en estructures salmòdiques i sobretot en fórmules melòdiques d'himnes i antífones, especialment les 4 que es fan servir com a final de completes: *Salve Regina, Ave Regina coelorum, Alma Redemptoris Mater* i *Regina coeli laetare*.

1.3. Fonts de procedència del material narratiu i melòdic

Les col·leccions de miracles marians, fonts de procedència de les narracions i pertanyents al gènere literari dels *Miracula*, es van difondre a partir de les comunitats monàstiques clunia-cenques al llarg del segle X amb la intenció de fer conèixer els fets extraordinaris i llegendaris succeïts per intervenció de Santa Maria. Un conjunt de narracions miraculoses que va ser acollit pels monjos cistercencs, que en van fer divulgació per tota l'Europa cristianitzada durant el segle XII. Especialment sant Bernat de Claravall (1091-1153) fou el portaveu de la devoció mariana, fins al punt de ser anomenat *citharista Mariae*.

En principi, els miracles de la Mare de Déu es trobaven barrejats amb els prodigis d'altres sants en recopilacions molt antigues, com els *Septem Libri Miraculorum* redactats per Gregori de Tours el segle VI. Va ser només a partir del segle XI que el culte a la Verge va tenir una difusió excepcional a través de l'orde del Cister i, de fet, des d'aquest moment van aparèixer antologies de només miracles marians: *De laude Sanctae Mariae* de Guibert de Nogent (1053-1121), *Liber miracularum Dei genitrix* de Guillaume de Malmesbury (mort a l'any 1143) i el *De miraculis Beatae Virginis Mariae* de Gautier de Cluny (mort abans del 1155).

Un fenomen paral·lel a la difusió de col·leccions de miracles marians de caràcter universal va ser la confecció d'antologies de miracles relacionats amb els llocs de culte concrets, on sovint es custodiaven relíquies de la Verge. Es tracta de col·leccions de narracions de miracles de caràcter local en llatí, anònims o amb indicació clara de paternitat, que van tenir difusió al llarg del segle XIII amb finalitat promocional dels santuaris involucrats: Ròcamador, Reims, Chartres, Laon, Soissons, Coutances i Saint-Pierre-sur-Dive (Negri 2021, 182).

Van ser les grans col·leccions universals redactades a Anglaterra i Normandia, basades en llegendes de procedència local, les que van delinear aquella fisonomia que les narracions acabaran tenint al segle XIII. Finalment, a França apareixeran els primers compendis importants de llegendes marianes que integren anècdotes de tradició oral atribuïts a la Verge, fets històrics, mites pagans i matèria narrativa de procedències varies.

Durant el segle XIII la producció d'antologies de miracles atribuïts a la Mare de Déu segueix creixent també gràcies a l'aportació dels ordres mendicants: el *Mariale magnum* amb 43 miracles, compendi inclòs a l'*Speculum historiale* del dominicà francès Vincent de Beauvais (mort l'any 1264), juntament amb la *Legenda aurea* de Iacobus de Voragine, dominicà italià (ca. 1230-1298), que aplega 19 miracles marians. Entre aquestes obres narratives de miracles que integren també tractats teològics i composicions poètiques, anomenades *marials*, les fonts possibles d'Alfons X serien: *Stella Maris* de Joan de Garlandia; *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais i *Dialogus Miraculorum* de Cesari d'Heisterbach (Parkinson 2011).

Al llarg dels segle XIII canvien els vehicles d'expressió del miracle marià, no només per l'ús sempre més conscient del vernacle, sinó també per l'ingrés del llenguatge poètic amb música. Les tres col·leccions en llengües romàniques que marquen aquesta etapa són: *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy (1177-1236) en francès, els *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (abans de 1196-després de 1252) en castellà i les *Cantigas de Santa*

Maria atribuïdes al rei Alfons X (1221-1284) en llengua gallega medieval. El model, entre les primeres antologies d'aquest gènere, fou en llengua anglonormanda i es remunta al segle precedent: *Le Gracial* (ms. Brit. Egerton 612), una recopilació de 49 miracles en octosíl·labs atribuïda al clergue Adgar.

La col·lecció que va tenir més difusió al principi del segle XIII fou la dels *Miracles de Notre-Dame* del prior del monestir de Vic-sur-Aisne, Gautier de Coincy (1177-1236): 58 narracions de miracles de la Verge en llengua d'oïl aplegats en més de 80 manuscrits. Una antologia monumental per dimensió (30.000 octosíl·labs en *couplets*) i construcció: cada llibre comença amb un pròleg i acaba amb un epíleg, i emmarca els miracles entre cançons, tal vegada re-vestides amb notació musical. Els sistemes de composició de l'obra del monjo trobador es fonamenten en el principi de la imitació a partir de patrons de cançons profanes (Gennerich 1948). L'estructura dels poemes de Gautier i l'anàlisi de les melodies que acompanyen els versos cantats (Chailley 1959) en comparació amb algunes *cantigas* alfonsines ofereixen la possibilitat de comprovar semblances temàtiques, lexicals i melòdiques de gran interès.

Per entendre el valor i la importància poeticomusical dels *Miracles de Notre-Dame* (1218-1227), a partir del seu testimoni més valuós (ms París, BnF nouv. acq. fr. 24541) constatem la presència d'analogies de contingut (*razó*), de lèxic (*mot*) i de melodia (*so*) amb les *cantigas* alfonsines (Gruber, 1983). La relació entre l'obra de Gautier i la col·lecció d'Alfons X es confirma en diverses ocasions com, per exemple, en el text de la CSM 61 *Como Santa Maria guareçe u ao que xe lle torçera a boca porque desceera en ela* (Mettmann I, 205)⁵⁰, on hi ha una referència a un *livro* amb els *miragres de Seixsons* (v. 5-6). De la comparació entre les *chansons* de Gautier i les *cantigas* alfonsines, els casos d'imitació que més destaquen són la CSM 10 *Esta è de loor de Santa Maria, com'è fremosa e bõa e á gran poder* (Mettmann I, 84), amb refrany *Rosa das rosas e fror das frores* paràfrasi de la *chanson* 6 *Rose des roses et fleur des fleurs*, i la CSM 414 *Esta quarta é da trîidade de santa Maria* (Mettmann, III, 334) un *contrafactum* de la *chanson* 9 *Pour conforter mon cuer et mon courage* de Gautier (Rossell 2005: 1421; Rossi-Disalvo 2009).

La col·lecció de Gautier de Coincy també té relacions amb els *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, recopilació de 25 miracles en versos alexandrins monorims (*cuaderna vía*) que constitueixen el *Mester de clerecía*, estil propi dels eclesiàstics que es contraposaven al popular *Mester de juglaría*. Les semblances entre ambdós marials lírics és imputable a la coincidència dels models llatins: la *Legenda aurea* de Iacobus de Voragine i l'*Speculum historiale* del dominicà francès Vincent de Beauvais. Entre les coincidències de *razó* i *mot* atestades a les dues antologies recordo la narració del miracle n. 20 de Berceo, n. 16 de Gautier, on un monjo borratxo lluita contra el dimoni que se li apareix en forma de tres feres i que és protegit per la Verge. Així mateix, també hi ha narracions que coincideixen a les tres fonts, com el miracle n. 8 de Berceo, n. 25 de Gautier i conflueix a la CSM 26 de la

50 La numeració segueix l'ordre de l'edició W. Mettmann, *Cantigas de Santa Maria*, 3 vols., Madrid: Castalia 1986.

col·lecció d'Alfons X: *Esta é como Santa Maria juigou a alma do romeu que ya a Santiago, que sse mato una carreira por engano do diabo, que tornass'ao corpo e fazesse pêdença* (Mettmann I, 123). Es tracta del relat del pelegrí luxuriós que, per consell del dimoni aparegut a semblança de sant Jaume, es decapita i es castra per expiar el seu pecat i és ressuscitat per intervenció de la Verge (Colantuono 2017).

Aquestes són només algunes de les fonts escrites certes que han pogut ser d'inspiració al rei Savi i als seus col·laboradors, tenint en compte també la importància d'altres recopilacions de caràcter local relacionades a santuaris concrets. Més enllà d'aquest canal de transmissió, basat en documents escrits conservats o perduts al llarg dels segles, també hem de considerar el patrimoni de narracions, tòpics lingüístics i melodies de transmissió oral que conflueixen en els còdexs alfonsins.

2. Imitació i composició

2.1. El paper de la veu i la relació entre memòria i vers cantat

La qüestió del paper de la veu no només en l'etapa de la transmissió, sinó també en el procés de creació del repertori líric medieval, és un factor d'importància primordial. La manca d'un plantejament que tingui en compte aquest punt de partida ha fet possible la proliferació de metodologies d'interpretació que no s'integren en la complexitat dels textos medievals (Duggan 1999). De fet, una aproximació adequada requereix un canvi hermenèutic que suposa una perspectiva diferent respecte als estudis precedents. Es tracta de la mateixa perspectiva arqueològica de quan s'examina un fòssil que, un cop recuperat, s'ha de desprendre de tots els sediments que l'empresonen; així doncs, el repertori poeticomusical medieval s'ha de deslliurar dels condicionaments sobrevinguts, els mateixos que han fet possible la seva subsistència. Els passos fonamentals dels processos creatius de la composició oral es poden reconstruir a través de l'observació de l'estructuració dels versos cantats, elements significatius del sistema de creació poeticomusical. Així com en els processos de composició de les narracions literàries medievals s'uneixen "textos mentals" que alternen imatges i relats transmesos oralment, el material melòdic dels repertoris lírics és el resultat de l'assemblatge de cèl·lules, segments o peces senceres pertanyents a la memòria musical compartida per un públic d'*entendadors* (Rossell 2011). L'element de referència del sistema de composició melòdica és la *distinctio*, segment melòdic delimitat per notes estructuralment rellevants que constitueixen ganxos per a la memòria⁵¹. La relació que s'instaura entre memòria i *distinctio* en el curs del desenvolupament melòdic es podria comparar a la relació entre memòria i paraula en els textos narratius de tradició oral.

51 Guido d'Arezzo, *Micrologus*, en *Le opere*, ed. Angelo Rusconi (2005), XV, 35. Firenze: Edizioni del Galluzzo.

El vers cantat també es defineix sobre la base de factors prosòdics com les formes de paral·lelismes i recurrències fòniques, les rimes, les al·literacions i les assonàncies. Per tots aquests motius, per entendre els principis de construcció de les *cantigas* és molt útil la perspectiva metodològica que Simha Arom aplica a l'anàlisi dels cants de tradicions orals (Arom-Khalifa 1998: 5-17). Segons aquestes teories és possible reconèixer unitats melòdiques mínimes en els repertoris tradicionals, de llargada i estructura variable segons el context que els acull. Es tracta d'una successió melòdica corresponent al "motiu melòdic" que, en certs contextos, com l'entonació, té una funció mnemotècnica preeminent (Huseby 1999). Per aquest motiu, entenem per vers cantat un segment de text amb una entonació melòdica mnemotècnicament significativa que s'estructura a partir de tècniques destinades a la conservació i transmissió d'un contingut. A la cultura dominant, que des de fa segles es difon a través de l'escriptura, el vers pot ser recitat o cantat, mentre que a les cultures orals, com a la lírica alfonsina, el vers només es pot manifestar de manera cantada (Carpitella 1994: 9).

Els textos narratius de transmissió oral sovint presenten indicis verbals que fan referència a la procedència tradicional de la informació transmesa: els verbs *dicunt*, *fertur*, *ferunt*, *constat*, al·ludeixen a la font d'això que es diu i creen un pont semàntic amb l'anònim univers de veus de la memòria col·lectiva. Així, amb referència a l'àmbit musical també individualitzen un lèxic paral·lel amb la funció d'indicar la presència d'una memòria melòdica compartida, tal com les locucions recurrents en el repertori marià alfonsí: *bon son*, *cantar missa*, *missa mui cantada*, *kyrie eleison* (Malizia 1992).

En el procés de recuperació del material textual i melòdic, l'element emocional destaca com a element intrínsec. És a dir, la perdurabilitat a la memòria d'un conte, d'una anècdota, d'una maledicència, del relat d'un miracle i, també, d'un motiu melòdic és directament proporcional a la profunditat de l'emoció suscitada. El gran valor dels textos medievals, creats i difosos oralment, consisteix en la força i amplitud de la impressió emotiva que desperta la història narrada. Per això, en la producció poeticomusical medieval el factor emotiu és predominant respecte a l'intel·lectual, conjuntura que desvela tot el potencial expressiu i l'extensió descriptiva de les obres medievals (Oldoni 1997: 386).

Una anàlisi integral de les *cantigas* marianes restitueix un univers de veus, un assemblatge d'oralitats múltiples on es poden extreure imatges, creences, temors i picardies de les quals només una mínima part s'ha pogut fixar en el pergamí. Un univers que no s'identifica amb la seva forma escrita, que va més enllà del signe portador d'un significat fluctuant i que, en qualsevol cas, està relacionat amb un receptor.

La dimensió vocal de les composicions líriques alfonsines inclou, a més a més, la presència d'elements performàtics que integren factors verbals i no verbals, des de l'entonació a la gestualitat, com a mitjans expressius ja previstos a la dimensió vocal de la monodia medieval (Rossell 2010). Aquesta teatralitat no s'explicita en la simple dialèctica del discurs directe, sinó en la narració indirecta de la veu *fuori campo*: una veu evocadora d'altres veus procedents de lluny, expressions d'un passat que a través del diàleg ininterromput amb la tradició tornen a fer-se presents. Una estructuració que permet individualitzar un nivell extradiegètic de la narració,

on les veus, que deixen les accions a una mena de suspensió atemporal, traslladen els fets miraculosos a una dimensió transcendental i es projecten més enllà de l'experiència humana.

El repertori líric narratiu que relata els fets miraculosos atribuïts a la Mare de Déu és *com-posat* amb un sistema d'assemblatge de material textual i melòdic preexistent. En l'avaluació del procés de recuperació d'aquest material des del patrimoni tradicional és possible individualitzar els criteris que determinaren les eleccions, sempre en la línia de garantir el continuïum memorial. La recuperació *tout court* d'una forma lexical (*mot*), d'una estructura metricomelòdica preexistent (*so*) o d'un tema pertanyent a la memòria col·lectiva (*razó*) determina la creació d'una xarxa de relacions entre textos (Gruber 1983).

El material de la narració d'aquestes col·leccions procedeix de diversos repertoris d'històries miraculoses, narracions d'una extraordinària força descriptiva i evocadora. Cada poema narra llocs reals, temps carregats de memòries i tradicions: històries de miracles, d'homes i fets van passar i continuen passant en una dimensió atemporal. Aquí la narració ja és interpretació i, al mateix temps, tradició interpretativa vehiculada per la participació emotiva que actua a través la tria de citacions, conscients o involuntàries, fragments melòdics procedents d'altres repertoris i que ens restitueixen un univers carregat de memòries.

El procés de composició començava amb la selecció del miracle o del tema i, successivament, seguia l'elecció dels motius melòdics, opció que determinava l'estructuració mètrica del poema. La col·locació de les paraules era una labor posterior, que consistia en l'adaptació del text als angles i corbes d'un sender ja predisposat i marcat per l'elecció dels motius melòdics. De fet, les adaptacions de textos a segments melòdics preexistents requeria una llengua fonèticament versàtil, amb més paraules agudes que esdrúixoles i diftongs que s'adapten amb facilitat a un sistema musical ja predisposat. L'opció de la llengua gallega, de l'occità i de la llengua d'*oïl* com a idiomes del repertori líric medieval podria tenir motivacions, a més de les sociològiques i polítiques, d'ordre tecnicocompositiu, ja que són llengües de fàcil adaptació a motius melòdics preexistents.

Aquesta perspectiva que considera el procés de composició a partir de l'elecció de la melodia justificaria la polimetria sistèmica que contempla la presència de diferents tipologies mètriques en una mateixa *cantiga*, la utilització freqüent de l'*enjambement* i l'ús lliure de la rima. Un exemple molt eloqüent del sistema de composició que s'estructura a partir dels motius melòdics és ofert a la CSM 292 *Como el rey don Fernando vëo en visiona o tesoureiro de Sevilla e a Maestre Jorge que tirassen o anel do seu dedo e o metessen no dedo da omagen de Santa Maria* (Mettman 1986, III: 77), una *cantiga* de 21 estrofes. Aquí la necessitat d'obtenir la rima masculina a tantes estrofes provoca una sèrie d'anomalies lexicals: la menció innecessària a *San Denis* (v. 23), que és recurrent en altres *cantigas* pel mateix motiu; l'al·lusió fora de lloc a *San Mateus* (v. 48), les distorsions lexicals (*ofreçon* v. 73 / *mentiral* v. 104), el trencament sil·làbic entre final i començament de vers (*San-ta* v. 77-78), són tots expedients d'un sistema que obeeix a una traça melòdica predeterminada (Llorens 1979).

Finalment, els motius melòdics constitueixen els canals a través dels quals passen aquells valors, ja pertanyents a la memòria col·lectiva, i que amplifiquen o, tal vegada, modifiquen el

significat del text. Tant és així que la veu, en els repertoris lírics de l'edat mitjana, no és només vehicle, sinó que és el cos mateix de la substància poètica. En aquesta perspectiva, la música és portaveu d'aquell sabor de proustiana memòria, en una dimensió on les veus antigues tornen en un perdurar etern per recordar, ultrapassant la nostra humana condició, i renovar els prodigis del miracle in *aeternum*.

2.2 Les individuacions del models melòdics

La correspondència entre les *cantigas* marianes i la producció litúrgica ha sigut objecte de constatacions de semblances melòdiques i d'anàlisis comparatives destinades a la individuació d'imitacions significatives (Anglès 1958; Rossell 1997: 41-76; Ferreira 1999: 29-40). De fet, la convergència mètrica i melòdica sovint és un expedient per a l'aconseguitment de dos objectius: la coherència textual i melòdica del corpus i, en l'àmbit de la recepció, l'assoliment d'una transmissió mnemotècnicament eficaç (Rossell 1997). En aquesta perspectiva, les eleccions melòdiques que conflueixen a les *cantigas* tenen funció aglutinant dins d'un projecte que mira cap a la recuperació i cap a una nova lectura de la tradició musical litúrgica en clau devocional.

En aquesta direcció, Anglès havia ja observat que la matèria melòdica de les *cantigas* sovint procedeix de models litúrgics preexistents i que la tria respon a raons temàtiques i, tal vegada, ideològiques, és a dir, intertextuals. El musicòleg català va reconèixer el model melòdic en més d'una *cantiga*: a vegades semblances llunyanes, altres possibles i, més d'una vegada, certes. És el cas de la CSM 421 *Esta XI en outro dia de santa Maria, é de como lle venna emente de nos ao dia do juyzio e rogue a seu Fillo que nos aja merçee* (Mettmann 1986, III: 348), que és un *contrafactum* de la *prosula Ab hac familia* afegida al melisma final (*suam a nobis*) de l'ofertori *Recordare Virgo Mater* (Anglès 1931; Asensio 2001), citació melòdica que potencia la funció d'intercessió de la Verge el dia del Judici. El propòsit d'aquesta elecció estructural i melòdica es pot deduir comparant el contingut de la *prosula*, que amplia el tema ja inclòs en l'ofertori, una pregària a la Verge perquè tingui misericòrdia pels nostres pecats.

Així, a la successiva CSM 422 *Esta XII é de como santa Maria rogue por nos a seu fillo eno dia do juyzio* (Mettmann 1986, III: 349) també reconeixem la melodia del cant de la Sibilla, justificada per l'evocació del judici final amb la intenció de remarcar i amplificar el sentit escatològic de la *cantiga*.

Sovint la imitació melòdica és parcial i destinada al rescat de significats perduts, com el cas de la CSM 340 (=412) *Esta é de loor de santa Maria amb represa Virgen, Madre gloriosa de Deus filla e esposa* (Mettmann 1986, III: 187), una *cantiga de loor* que recuperaria la melodia de l'alba *S'anc fui belha ni prezada* de Cadenet, amb la intenció de retornar l'entonació melòdica al seu lloc originari i a la dimensió sacra de l'himne *Ave maris stella* (Oroz 1987; Rossell 1991; Camprubí, 2020).

Tal vegada les individuacions s'amaguen darrere d'articulades citacions intertextuals que, en correspondència amb factors formals, ens desvelen possibles patrons melòdics. Un

d'aquests casos de relació melòdica va ser reconegut per Wendy Lawson en un interessant i suggestiu estudi de la CSM 288 *Como un ome bõo de relijon foy veer a ygreja u jazia o corpo de sant'Agostin, e viu y de noite santa Maria e grandes coros d'angeos que cantavan ant'ela* (Mettmann 1986, III: 71) amb represa *A Madre de Jhesu Cristo, / vedes a quen aparece* (Lawson 1997: 91-94). El punt de partida és la relació intertextual entre el text del cant entonat per les verges a la Verge Maria *Amigas, muy ben cantemos ant'aquesta nos guia* (v.33) i l'himne de Seduli *Cantemus, socii, Domino cantemus honorem*. El miracle narrat refereix la visió de sant Dunstan, abat de Glastonbury i arquebisbe (957-988), a la catedral de Canterbury. L'estructura metricoformal de violai atípic (aa'/a"aa"a/aa'aa") es pot interpretar com una successió d'estrofes *de romanz*, forma practicada a l'antiga litúrgia hispànica. La hipòtesi formulada per Giacomo Baroffio col·locaria la difusió de l'himne a l'Anglaterra del segle IX com a reminiscència d'una antiga melodia del patrimoni hispànic integrat a les illes juntament amb altres textos litúrgics (Baroffio 1988: 48).

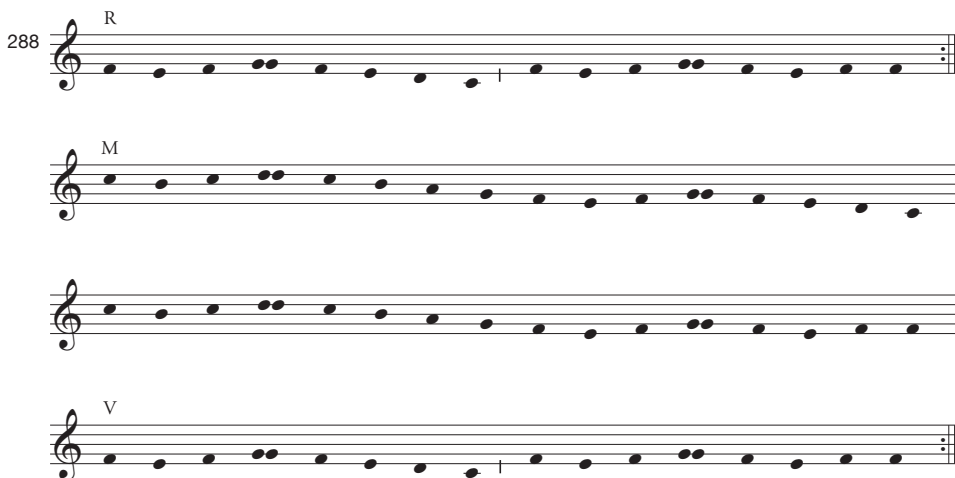


Fig. 1 CSM 288, ms j. b. 2 de El Escorial (f. 258v); CSM 19, ms Firenze B. R. 20

L'elecció com a objecte d'anàlisi de la CSM 24 *Esta é como Santa Maria fez nacer hua fror na boca ao crerigo depois que foi morto, et era en semellança de lilio, porque a loava* (Mettmann 1986, I: 115) amb represa *Madre de Deus, non pod'errar quen en ti á fiança*, està relacionada a la presència del vers *Os crerigos en mui bon son cantando Kyrie eleison* (vv. 49-50). La *cantiga* recull el miracle del clergue de Chartres, un home pecador, lladre i trampós amb una especial devoció a la Verge, a qui resava sempre abans de cometre les seves malifetes (I, 15 Gautier de Coinci i 3 Gonzalo de Berceo). La narració relata com el clergue va morir improvisament sense confessió, com va ser enterrat en un lloc no consagrat i com la Verge es va aparèixer al capellà (*preste*) del poble per demanar digna sepultura al clergue perquè havia obtingut el perdó del seu Fill. Durant l'aparició, la Mare de Déu va demanar que es tornés el clergue al

lloc consagrat amb una solemne processó. Com a símbol visible del perdó, al difunt li hauria sortit de la boca una *fror de liro*. El *preste*, sense cap mena de dubte, l'endemà va dur a terme els manaments de la Verge amb repicades de campanes mentre tot el poble constatava el compliment del miracle. Quan els clergues arribaren al lloc del miracle recitaren sermons i amb *bon son cantando Kyrie eleison* van traslladar el clergue, *con dansa*, és a dir, amb tots els honors, al lloc consagrat per donar-li digna sepultura.

Un element significatiu que remet al context litúrgic mossàrab, és la referència a la dansa: presència que caracteritzava l'antiga litúrgia hispànica abans del procés d'unificació dut a terme a partir del segle XI. La referència al *bon son cantando Kyrie eleison* ens obliga a interrogar-nos sobre el sentit de la valoració positiva del so i sobre la presència del cant del *Kyrie eleison*.



Fig. 2 Transcripció de la CSM 24

La forma de la CSM 24, com la majoria de *cantigas* alfonsines, és la d'un virolai (ab/ccab), que des d'un punt de vista melòdic es pot considerar com a estructura tripartida: represa, mutacions i voltes (aba). La melodia en *tritius*, amb fa nota *finalis* i do nota de recitació, juntament amb la mediana la es presenta com un cant per tercers que pot accedir al re agut com a límit superior del registre del V mode. Aquest model formal *ad arco* es caracteritza per la part central desdoblada en dos motius idèntics en un registre agut, modalitat d'iteració pròpia d'un *Kyrie eleison*, el cant litúrgic citat en el text de la *cantiga*. Ara bé, el *Kyrie eleison*, cant de l'ordinari de la missa, constitueix una tipologia de composició relativament posterior respecte als cants del *Proprium missae* i caracteritzada per la presència dels trops. La seva estructura formal consta de tres aclamacions, cadascuna entonada tres cops: *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison*. La modalitat de repetició melòdica determina estructures formals diferents: la forma més senzilla se serveix d'un únic motiu melòdic per a cada aclamació, a excepció de l'última; l'altra preveu la utilització d'un mateix motiu per als dos *Kyrie eleison* i un de diferent per al *Christe eleison*, fet que determina la característica forma *ad arco* que reconeixem a la CSM 24.

Abans de ser cant autònom de l'ordinari de la missa, el kirieleison fou una invocació per expressar adhesió a les pregàries pronunciades pel ministre, una melodia d'intercessió d'estructura sil·làbica molt senzilla. Originàriament estava situada després de les lectures com a pregària d'acomiadament dels catecúmens, funció que va mantenir quan va ser introduïda a l'Occident al segle V. Amb la desaparició del catecumenat, el kirieleison va ser desplaçat al començament de la missa i va guardar la seva forma originària. A partir del segle X es van compondre noves melodies i textos (trops), els incipits dels quals s'han quedat com a referències que identifiquen cada kirieleison. D'aquesta manera, el *Kyrie eleison* es converteix en cant fix de l'*Ordinarium missae*, preparat per rebre un trop textual, una mena de comentari explicatiu de la celebració que l'inclou.

La tipologia melòdica més comuna d'aquests cants és la forma tripartida *ad arco*, amb l'aclamació central entonada en un registre més agut, i la presència d'un incís melismàtic que en un cert nombre de kirie subratlla la sil·laba e d'*eleison*: un breu melisma que es repeteix en les 9 invocacions, desplaçat al registre superior a la part central.

La CSM 24 es caracteritza per una arquitectura formal típica d'un *Kyrie eleison* i, a més a més, manté el mateix incís melismàtic en els mateixos punts de cada *distinctio* (fa sol la sol), transportat al registre agut (la sib do sib) a la part central.

Si totes aquestes evidències no fossin determinats per poder suggerir una derivació del cant de l'ordinari, es consideri l'extraordinària semblança amb la melodia del *Kyrie Orbis factor* (Colantuono 2007).

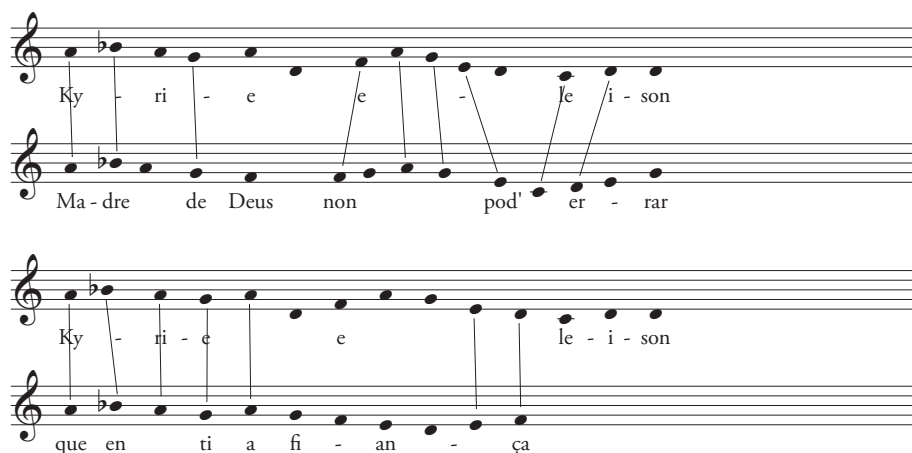


Fig. 3 Comparació melòdica *Kyrie Orbis factor* / CSM 24

Aquí es reconeix un perfil melòdic amb una armadura significativa sota el perfil mnemotècnic, que marca la innegable presència del model melòdic del *Kyrie Orbis factor*.

Finalment, s'haurien d'explicar els motius de la imitació d'un cant de l'*Ordinarium missae* en un context totalment estrany a la celebració eucarística. A propòsit d'això, cal recordar la

funció originària del kirieleison, fora del context de la missa, com a aclamació inclosa en alternança a les invocacions litàniques, funció que va tenir en el context de la missa del Dissabte Sant, de la processó de les Rogacions, de les processons funeràries i de l'ofici dels difunts, almenys fins a l'últim Concili⁵².

La referència a la *flor de liri* (llat. *lilium*) que sobresurt de la boca del clergue difunt posseeix una forta càrrega simbòlica, car el *lilium* és el símbol del candor i la virginitat, les virtuts que distingeixen la figura de santa Maria i que marquen el repertori litúrgic dedicat a la Verge, com l'antífona de l'ofici *In natale Virginis: Sicut lilium*. La llegenda va tenir una difusió molt àmplia en un nombre considerable de col·leccions de miracles: dues versions de Gautier de Coincy, l'antologia dels *Miracula Beatae Mariae Virginis in carnotensis ecclesiae facta*, versificada en el 1262 per Jehan le Marchand, *Las vidas de los padres, fabliaux*, cants morals i laudes. A la península Ibèrica la mateixa llegenda va ser acollida per Egidi de Zamora i versificada per Gonzalo de Berceo als *Milagros de Nuestra Señora*.

La locució *bon son* torna en altres *cantigas* (CSM 82, 188, 270, 410) i possiblement sempre amb relació al repertori litúrgic. Ara bé, una clara connexió amb el cant del *kírie* s'individua a la CSM 82 *Como Santa Maria guardou un monge dos diaboos que o quiseran tentar e se lle mostraron en figuras de porcos pol-o fazer perder* (Mettmann 1986, I: 261). Aquesta *cantiga* narra com Santa Maria va protegir un monge temptat pels dimonis, que se li van aparèixer en forma de *porcos*. La intervenció de la Verge va ser afable i amb *bon son*: *e a Virgen santa mans'e en bon son confortou o frade, dizend': A mi praz...* (v. 48-49).

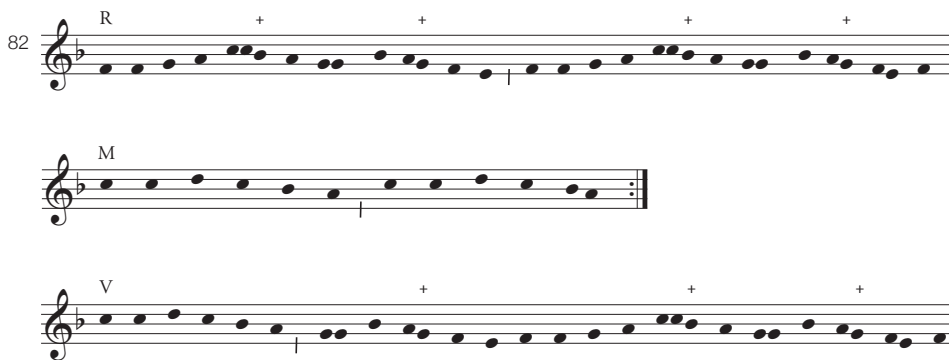


Fig. 4 Transcripció CSM 82

Es tracta d'un virolai amb estructura melòdica tripartida en *tritus*, amb *finalis* fa, corda de recitació do i un registre que s'estén de mi greu a re agut, límit extrem del V mode. A la típica estructura de *kírie* correspon una extraordinària semblança amb el kirieleison XVII, conegut amb el trop com a *Kyrie Salve*.

⁵² *Cantarkirieleison* és una expressió que s'utilitza amb el significat de demanar misericòrdia.

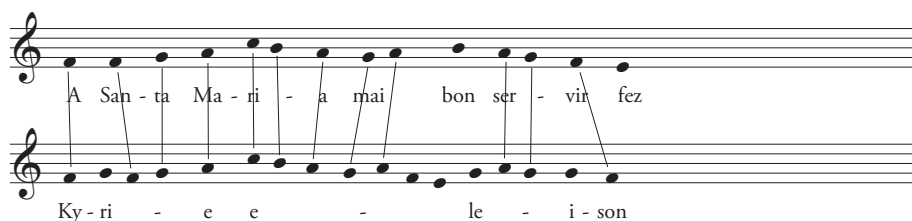


Fig. 5 Comparació Kyrie Salve / CSM 82

Aquesta seria una altra prova indicativa de la valoració positiva de la locució *bon son*, que no refereix judicis de caràcter estètic, sinó adhesió al model d'elecció, i es converteix en referència de models litúrgics, que en els casos analitzats remeten a patrons melòdics de *Kyrie eleison*.

La citació d'un bagatge lexical (*mot*), d'un esquema metricomelòdic preexistent (*so*) o d'un contingut o tema (*razó*), determina una xarxa de relacions ininterrompuda entre obra citant i obra citada. La imitació d'un motiu melòdic definit, d'un incís mínim o d'una peça sencera permet el diàleg amb el model imitat i afegeix un plus semàntic a la narració: es tracta de la funció intermelòdica, com a factor determinant del procés de composició del repertori marià. És a dir, la melodia s'estructura a partir un sistema de citacions que amplifiquen o modifiquen el sentit del text i que faciliten la transmissió i memorització dels repertoris. L'univers sonor de les *cantigas* es presenta, doncs, com a plataforma calidoscòpica on podem destacar citacions intencionals i involuntàries, juntament amb fragments melòdics inusuals perquè deriven de sistemes modals arcaics mai codificats. A cada referència melòdica o citació textual correspon una extraordinària varietat de santuaris i llocs que van ser escenaris dels miracles marians evocats a la col·lecció alfonsina (Colantuono 2007).

Entre els llocs marians citats a les *cantigas*, el monestir de Santa Maria la Real de Las Huelgas (Burgos) ocupa un lloc de cert relleu, sigui pels seus orígens reials per haver estat fundat per Alfons VIII de Castella el 1187, sigui per la presència d'una comunitat cistercenca femenina sovint procedent de llinatge regi. La Verge de Las Huelgas és evocada a la CSM 363 (CSM 59 al ms Firenze B. R. 20) *Como Santa Maria livrou de prijon un cavaleiro por ùa cantiga que lle fez, que tiinna preso el con Simon* (Mettmann 1986, III: 236) amb refrany *En bon ponto vimos esta Sennor que loamos*, on un trobador gascó salvat per la Verge titular del monestir de Burgos promet *que mentre visesse / polo seu amor trobasse* (v. 27-28). Un altre miracle atribuït a la Verge de Burgos és narrat a la CSM 303 (CSM 29 nel ms Firenze B. R. 20) *Como hũa omagen de Santa Maria falou nas Olgas de Burgos a ùa moça que ouve medo* (Mettmann 1986, III: 102), amb refrany *Por fol tenno quen na Virgen non á mui grand'aspeança*.

Mencions directes a la fundació monàstica règia, lloc de sepultura de la família real, es troben a les *cantigas*:

CSM 292 (CSM 10 al ms Firenze B. R. 20) *Como el Rey Fernando vêo en vision ao tesoureiro de Sevilla e a maestre Jorge que tirassen o anel do seu dedo e o metessen no dedo da omagen de Santa Maria* (Mettmann 1986, III: 77), amb refrany *Muito demonstra a Virgen, a Senhor esperital*;

CSM 221 (CSM 73 al ms Firenze B. R. 20) *Como Santa Maria guareceu en Onna al Rei Don Fernando, quand'era menyo, d'ua grand'enfermidade que avia*, (Mettmann 1986, II: 284), *cantiga* que relata l'episodi de la curació de Ferran III gràcies a la intervenció de la Verge de Burgos;

CSM 122 (CSM 122 al ms El Escorial T.I.1) *Como Santa Maria resucitou h'ua infante, filla du rei, e pois foi monja e mui santa moller* (Mettmann 1986, II: 67), la *cantiga* que narra l'ingrés de Berenguera, germana d'Alfons X, al monestir cistercenc després d'una guarició miraculosa. El vers 67 de la CSM 122 refereix l'origen real de les monges que residien en aquest lloc: *nas Holgas, logar de bon preu* (v. 67).

El monestir cistercenc de Las Huelgas és el lloc on es manifesta el miracle narrat a la CSM 361 (CSM 83 nel ms Firenze B. R. 20): *Como Santa (Maria) fez nas Olgas de Burgos a ùa sa omagen que se volveu (na cama) u a deitaron* (Mettmann 1986, III: 232) amb refrany *Null'ome per ren non deve / a dultar nen a tээр*. La primera estrofa de la *cantiga* refereix la voluntat de celebrar, entonant un cant, un miracle ocorregut al cenobi: *quero del (milagre) un bon cantar fazer* (v. 8). Es tracta del ritual de simular el part de la Verge, celebrat la nit de Nadal al monestir cistercenc: *ena noite de Navidad', en que faz / Santa Ygreja gran festa, que as monjas por solaz / fezeron mui rico leito* (v. 35-37). El text descriu com les monges, amb la figura de la Mare de Déu ajaguda en un llit, es disposaven agenollades al seu voltant esperant el miracle, que consistia en el canvi de color de la cara de l'efigie mentre es rodolava simulant les contraccions del part. Una vegada manifestat el miracle, les religioses es posaven dempeus i cantaven: *E enton toda-las monjas s'ergeron cantando ben: / "Santa Virgen sen mazela, que per bondad'e per sen / feziste que Deus o Padre, que o mundo en si ten / e en que os ceos caben, que podess'en ti caber* (v. 50-53). Els mateixos continguts teològics, com la paradoxa de les petites entranyes de la Verge que recullen l'infinit, són recurrents en els cants 112 *Virgo virginum, salus hominum* i 53 *Salve, sancta Christi parens* del Còdex de Las Huelgas, confeït al principi del segle XIV i destinat des del principi al monestir de Santa Maria la Real.

El repertori del famós còdex, que conté 45 peces monòdiques i 151 de polifòniques datades des del segle XI fins a les composicions arsnovístiques del segle XIV, ofereix moltes oportunitats de comparació temàtica i melòdica amb les *cantigas* alfonsines⁵³. De fet, Higiní Anglès ja havia destacat la presència de la *prosula Ab hac familia*, model melòdic de la CSM 421 (cod. Las

53 El repertori monòdic inclou 10 trops de *benedicamus*, 20 *prosaes* i 15 *conductus*; mentre que el polifònic consta de 59 motets: 17 *conductus*; un solfeig a 2 veus; 24 fragments d'*Ordinarium*, sobretot tropats; 3 fragments de gradual; 2 al·lèuies; un trop d'ofertori (*Recordare Virgo Mater*); 21 *benedicamus*; 11 *prosaes* a 2 veus.

Huelgas, n. XII, f. 8v). Així, entre les semblances melòdiques destaquen les que presenten analogies amb la *prosa Aeterni numinis, unicum* del còdex de Burgos (Asensio 2011): la CSM 84 (CSM 84 al ms El Escorial T.I.1 i CSM 98 del ms Madrid 10.069) *Como Santa Maria resuscitou a moller do cavaleiro que se matara porque lle disse o cavaleiro que amava mais outra ca ela; e dizia-lle por Santa Maria* (Mettmann 1986, I: 265); i la CSM 171 (CSM 171 al ms El Escorial T.I.1) *Como hũa moller de Pedra-salze ya con seu marido a Salas, e perderon un fillo pequeno en un rio, e foron a Salas e achárono vivo ant'o altar* (Mettmann 1986, II: 176).

Una altra interessant filiació textual i melòdica fou identificada entre la CSM 413 *Esta terceira é da Virgĩidade de Santa Maria, e esta festa é no mes de dezenbro, e feze-a Sant'Alifonso; e começa assi* (Mettmann 1986, III: 332) amb refrany *Tod'aqueste mund'a loar deveria a virgĩidade de Santa Maria* i la seqüència 56, *Novis cedunt vetera, unicum* del Còdex de Las Huelgas (Rossi-Disalvo 2008: 13-26). Aquesta individuació, a partir de la similitud melòdica constatada entre *cantigas de loor* i *prosaes* de Las Huelgas, dona peu a la suggestiva hipòtesi de *translatio* de la seqüència litúrgica en llengua vernacular. En el cas específic la *Cantiga III das Festas de Santa Maria* celebra la virginitat de la Mare de Déu, menciona sant Ildefons de Toledo i el refrany *Tod'aqueste mund'a loar deveria a Virgĩidade de Santa Maria* exhorta a lloar la Mare de Déu perquè Verge en cos i anima, recordant la concepció virginal simbolitzada pel raig de llum que traspasa el vidre.

A la imatge del raig de llum que xoca contra la llosa per indicar la concepció, *topos* d'àmplia difusió a la poesia mariana, li fa de contracant l'expressió perplexa que marca la paradoxa de la Mare-Verge, factor que caracteritza la seqüència *Novis cedunt vetera* del còdex de Burgos⁵⁴. Si a les convergències textuais afegim les semblances melòdiques especialment explícites en fase d'entonació i cadència, podem suposar una intencionalitat intertextual i intermelòdica entre les dues peces (Rossi i Disalvo 2008: 22-25).

La individuació d'altres filiacions entre *cantigas* i *prosaes* del Còdex de Las Huelgas desvela relacions intermelòdiques i intertextuals que afegeixen nous elements al procés de definició dels punts de contacte entre repertoris monòdics d'inspiració mariana. És el cas de la CSM 7 *Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prenne, que adormecera ant'o seu altar chorando* (Mettmann 1986, I: 75) con *refrain Santa Maria amar / devemos muit'e rogar*, on es relata el miracle fet per la Verge a una abadessa embarassada (Colantuono 2014).

Es tracta d'una història localitzada a Itàlia, de possible derivació francesa, considerant que apareix entre els miracles de la sèrie atribuïda a Pothon, present a l'*Speculum Historiale* de Beauvais amb el títol *De abbatisa pregnante quam Mariam ab infancia liveravit*. Successivament fou inclosa als *miracles* d'origen occità i a *fabliaux, historiae, vidae* i *mariales*; recuperada a la península Ibèrica per Gonzalo de Berceo i Egidi de Zamora,

54 Entre els autors marians que presenten continguts similars, recordo: Adam de Sant Víctor (s. XII) a la *Sequentia IV in Nativitate Domini* (v. 13-24) i frare Egidi de Zamora (s. XIII) en un himne de l'ofici de la Verge, en el *Liber Mariae, Nocturno III* (v. 197-210). En vernacle, el tòpic de la llum que ultrapassa el vidre es troba a *Salus de Nostre Dame* de Gautier de Coincy (*Sal. II*, v. 237-240) i a *Loores de Nuestra Señora* (c. 209-210) de Gonzalo de Berceo (vd. G. Rossi – S. A. Disalvo, *op. cit.*, p. 18).

i integrada als *miracles* catalans des del segle XV. La història és d'una abadessa que *mas o demo enartar a foi* (v. 15-16) “enganyada pel dimoni”, es va quedar embarassada després de ficar-se al llit amb un cavaller de Bolonya. Les monges del monestir, un cop descobert l'embaràs, van córrer per alertar el bisbe del lloc, que va començar el viatge de seguida per verificar el succés. L'abadessa acusada va demanar intercessió a la Verge i *come quen sonna* (v. 43), “mentre dormia”, santa Maria li va extreure la criatura per conduir-la al santuari de Soissons. Quan es va despertar, l'abadessa es va despullar davant del bisbe que la jutjava i que, *pois lle vyu o sêo* (v. 53), va renyar les monges que l'havien incriminada “injustament”. La versió alfonsina anomena el santuari de Soissons i l'orde monàstic d'Oña, on pertanyia l'abadessa.

L'estructura melòdica de la *cantiga* presenta una successió emparellada de motius melòdics que dibuixen un model seqüencial perfecte aa/bb/aa, amb parelles de versos textuais divergents en llargada i accentuació. Semblaria una seqüència dins un virolai: aa (represa), bb (mutacions), aa (volta).

Una de les *prosaes* de santa Maria, *unicum* del Còdex de Las Huelgas, *Flavit auster flatu leni* (prosa 9 del còdex de LH, f. 45), celebra el part de la Verge i presenta coincidències melòdiques significatives amb la *cantiga* en qüestió, sobretot en fase d'entonació i cadència.

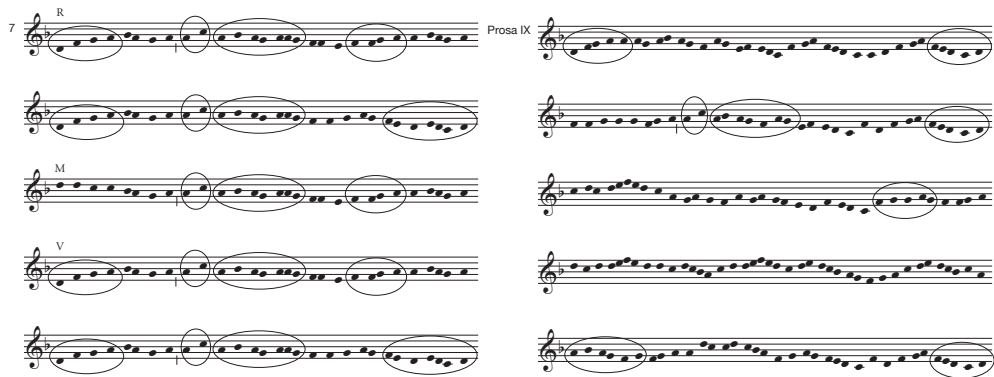


Fig. 6 Comparació CSM 7 / Prosa *Flavit auster flatu leni*

La nostra anàlisi comença a partir de la consideració del paral·lelisme modal: l'evident arquetip del I mode, el re nota *finalis*, la corda de recitació i fa mediana. Des del punt de vista de la perspectiva formular, reconeixem l'entonació d'extrema predominança melòdica (re fa sol la); el passatge la-do, microcèl·lula en correspondència d'un context d'accentuació determinant que es repeteix en tots els versos de la *cantiga*, i finalment, la cadència final (mi re do re), que és un altre lloc mnemotècnicament significatiu.

El paral·lelisme temàtic (*razó*) que s'instaura entre ambdós textos confirmaria la hipòtesi de la relació intermelòdica: a la *cantiga* alfonsina una abadessa embarassada demana la

intervenció de la Verge i a la *prosa*, model melòdic, se celebra el part de la Mare de Déu. Les raons intertextuals són d'una evidència clara si considerem el concepte medieval del part i de l'estat de mare sempre beat independentment de les circumstàncies. És a dir, la utilització de la melodia de la *prosa* mariana rescata l'abadessa de qualsevol acusació i la transforma en víctima d'una passió amorosa incontenible i màrtir de la maledicència de les monges, considerat pecat més greu segons les normes morals vigents a la cort alfonsina. Finalment, la melodia, amb la seva capacitat evocativa, ens dona la clau de lectura de la *cantiga*, amb un cop de volta a la nostra concepció de "pecat" (Colantuono 2014).

2.3. La classificació modal i el seu significat a la dimensió oral. La modalitat arcaica

Entre les tipologies de les anàlisis aplicades a la melodia de les *cantigas* alfonsines, es va assolir una etapa decisiva amb l'aplicació del sistema modal de l'*Oktoekhos* (Huseby 1999). La classificació i anàlisi modal del repertori marià, tot tenint en compte que es tracta d'una abstracció, ens facilita la individuació dels motius melòdics preexistents que es reconeixen per la presència de graus modalment significatius que determinen les condicions de l'assemblatge i, alhora, funcionen com a ganxos per la memòria. Els modes, de fet, representen estructures cognitives que assegurin la pervivència mnemònica i la versatilitat en el procés de recreació del material melòdic preexistent. La força estabilitzadora que garanteix la continuïtat mnemònica d'un motiu melòdic es deu als graus amb funció de pilars de l'estructura que s'identifiquen amb la corda de recitació, la nota *finalis* i la mediana dels sistemes modals. Almenys $\frac{3}{4}$ de *cantigas* pertanyen a tres famílies modals: *protus*, *tritius* plagal i *tetrardus* (I, VI i VII). Un nombre molt reduït de composicions, unes 6 *cantigas*, pertanyen modalment al *deuterus* caracteritzat per la presència del mi com a nota *finalis*, que com a grau dèbil, en posició subsemitonal, en el procés de transmissió està destinat a relliscar cap al fa.

Els motius melòdics (*distinctiones*) tendeixen a combinar-se per equivalència o semblança de graus estructurals: condició que afavoreix la uniformitat modal de les composicions. No obstant, les *distinctiones* poden procedir de diferents sistemes modals i determinar un mecanisme de modalitat mòbil, com a la música tradicional. Els graus estructurals tracen un mapa que permet reconèixer dins de cada motiu melòdic cadenes de tercers (*finalis*, mediana i nota de recitació), esquema característic dels sistemes modals de *protus* i *tetrardus* (el *tritius* plagal seria una part de la cadena de tercers del *protus* sense *finalis*). De fet, la cadena de tercers representa l'esquelet dels motius melòdics, amb la presència de segones en fórmules d'entonació i cadències, i poques quarts i quintes, que apareixen puntualment en citacions melòdiques (fórmules centòniques).

L'anàlisi melòdica de les *cantigas* marianes permet la individuació, doncs, de cèl·lules i fórmules melòdiques que, tal vegada, es poden reconduir a altres repertoris. Les correspondències i semblances melòdiques, conseqüència directa de trasllats de material melòdic d'un

repertori a l'altre, permeten la individuació de relacions intertextuals, destinades a l'ampliació i, tal vegada, al capgirament del significat expressat pels texts.

És a dir, el factor melòdic reforça la funció descriptiva, a través de l'evocació de mons poètics i musicals relacionats amb el tema, a més de ser vehicle de transmissió i memorització del repertori. Especialment l'entonació, que representa el lloc funcionalment determinant per a la reactivació de la memòria musical, és habitualment estructurada sobre fórmules conegudes, que permeten al públic una primera immersió en el tema narrat. De fet, els exemples de *translatio* de motius melòdics entre *cantigas* marianes sovint s'imputen a la identitat del tema narratiu i evoquen la mateixa emoció compartida.

Els episodis relacionats amb l'alliberament de presoners per intercessió de la Verge narrats a la CSM 227 *Como Santa Maria sacou un escudeiro de cativo de guisa que o non viron os que guardavan o carcer en que jazia* (Mettmann 1986, II: 297) i a la CSM 325 *Como Santa Maria de Tudia sacou hûa manceba de cativo* (Mettmann 1986, III: 152) comparteixen un mateixa fórmula d'entonació i una fórmula melòdica amb funció de cremallera entre els dos motius principals en *protus* autèntic. El material melòdic de les dues *cantigas*, a més de ser modalment semblant, basat sobre els mateixos graus portants, s'articula per fórmules idèntiques, situades en fase d'entonació. A l'equivalència melòdica li correspon una mateixa estructura mètrica: versos de 15 síl·labes que s'alternen entre masculins i femenins. A la CSM 227 es narra com un escuder va ser alliberat de la presó de Quintanilla de Onsoña (Palència) gràcies a la intervenció de la Verge; la CSM 325 narra d'una noia empresonada pels moros i alliberada per intercessió de santa Maria de Tudia (Sevilla). El tema de les narracions de les dues *cantigas* és l'alliberament miraculós de presoners caiguts a les mans dels infidels: la relació intertextual entre els dos poemes és d'una evidència clara (Colantuono 2014a).

Fig. 7 CSM 227 i CSM 325 Transcripció melòdica

Seguint la mateixa línia no pot passar desapercebuda la semblança melòdica entre la CSM 316 *Como Santa Maria fillou vingança do cerigo que mandou queimar a hermda, e fezlla fazer nova* (Mettmann 1986, III: 132) i la CSM 379 *[C]omo Santa Maria do Porto se vengou dos cos[s]arios do mar que roubavan os omees que viin[n]an pobrar en aquela sa vila* (Mettmann 1986, III: 270), poemes que refereixen episodis de venjança. En aquest cas específic, les dues *cantigas* fan servir dos motius melòdics idèntics que s'escampen al llarg de les narracions, amb l'única concessió d'una pujada melòdica que roda al voltant del tenor la a les mutacions de la CSM 316. A la primera *cantiga* s'exposa un episodi contemporani al rei Alfons X, succeït a Alenquer a un clergue trobador al servei de Don Sancho, un tal Martín Alvitez, que trobava *cantigas* profanes i que, envejós per l'afluència de pelegrins al santuari de santa Maria de Triana, va decidir incendiar la famosa catedral. La Verge el va castigar amb la pèrdua de la vista, recuperada miraculosament després d'haver reconstruït la catedral cremada i d'haver jurat que trobaria només a la Verge. Així mateix, la CSM 379, *unicum* del ms Escorial b.l.2, narra com santa Maria es va venjar dels pirates que arribaven del mar i rapinyaven els habitants de El Puerto de Santa María. També en aquest cas, la *translatio* melòdica de l'entonació i de la dúplex cadència troba correspondència en l'estructura mètrica i en el tema: la venjança implacable de la Verge (Colantuono 2014a).

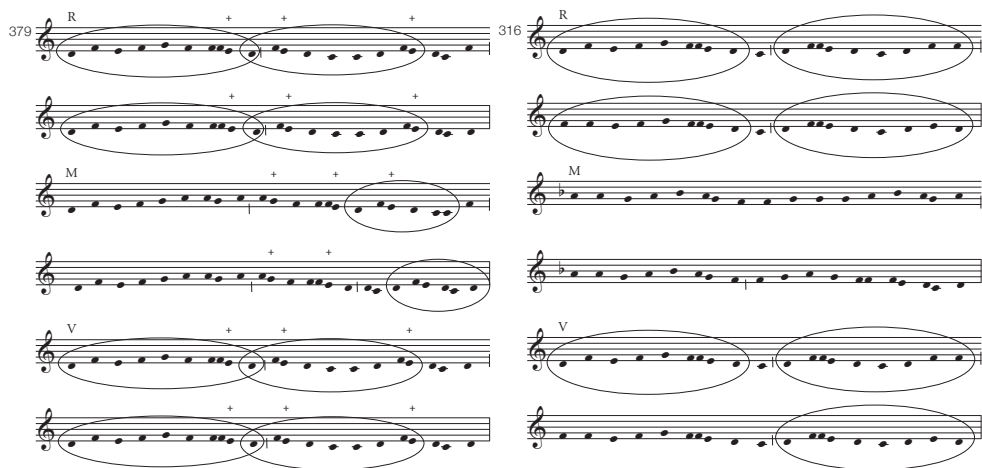


Fig. 8 CSM 316 i CSM 379 Transcripció melòdica

Una correspondència singular “retrogradada” s’individua entre la CSM 35 *Esta é como Santa Maria fez queimar a lâa aos mercadores que offereran algo a sua omage, e llo tomaran depois* (Mettmann 1986, I: 144) i la CSM 53 *Como Santa Maria guareceu o moço pegureiro que levaron a Seixon e lle fez saber o Testamento das Escrituras, macar nunca leera* (Mettmann 1986, I: 185). El motiu inicial de la CSM 35 correspon al de la CSM 53 trasllat de manera

simètricament contrària: la melodia inicial de la CSM 35 es mou cap a dalt, mentre que la de la CSM 53 cap avall. És a dir, el mateix motiu melòdic de l'entonació es disposa de manera especular, ja que té els mateixos intervals al voltant del fa a la CSM 53 i del fa' (octava superior) a la CMS 35, en *deuterus* sobre el la. Un dibuix melòdic especular que condueix a un motiu melòdic idèntic: segona meitat de la represa i de la volta a la CSM 53 i únic motiu de les mutacions de la CSM 35. Un paral·lelisme que també es constata en l'atribució numèrica: els nombres contenen les mateixes xifres invertides (35/53) i, d'aquesta manera, reflecteixen l'anament de la melodia traslladada especularment. La CSM 35 narra com la Verge va provocar l'incendi que va cremar la nau amb la llana dels mercaders que no van mantenir la promesa de construir-li una catedral, mentre que la CSM 53 narra l'aparició de la Verge en què va demanar al jove leprós la reconstrucció de l'església on se la venerava. La narració d'aquesta última *cantiga* integra tres episodis tòpics de la literatura de miracles marians: la curació del jove pastor leprós, el jove ignorant que acaba sent savi per intervenció de l'Esperit Sant i l'aparició de la Verge en què ordena la reconstrucció de l'església on se la venera. El relat de la CSM 35 es desenvolupa en 26 estofes i representa un dels poemes més amplis del repertori alfonsí. El fet, ubicat a Dover, s'articula en tres moments: l'incendi de la catedral de Laon, on es guarden relíquies relacionades amb santa Maria; l'atracament dels pirates a les naus dels mercants de llana on viatjaven les relíquies de la Verge, i, finalment, l'epíleg, que refereix la punició infligida als mercaders que no van mantenir la promesa de reconstruir la catedral i que van assistir, impotents, a la crema de la partida de llana. Aquí també destaquem la convergència de l'estructura melòdica amb la mètrica entre dues *cantigas* que narren una història anàloga: la demanda de la Verge de reconstrucció d'una catedral, a la CSM 53, al jove leprós i, a la CSM 35, als mercants de llana. La raó de la inversió de la direcció melòdica que es produeix a la *translatio* resideix en la diferència que a la CSM 53 la promesa es va mantenir i a la CSM 35 els mercaders no van respectar el jurament (Colantuono 2014a).

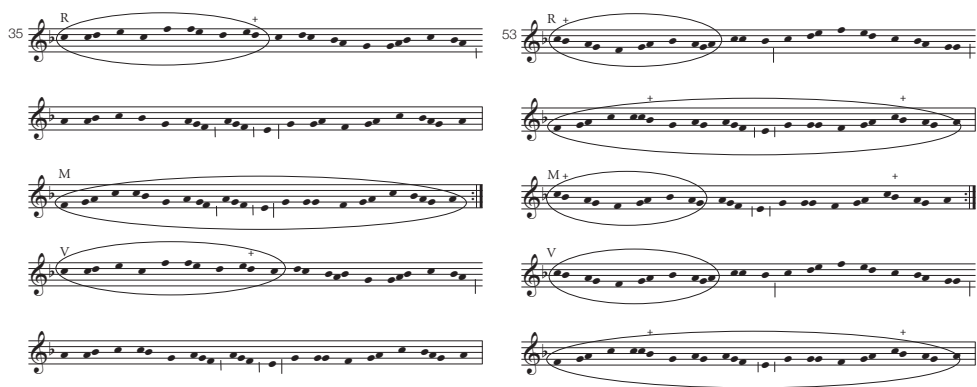
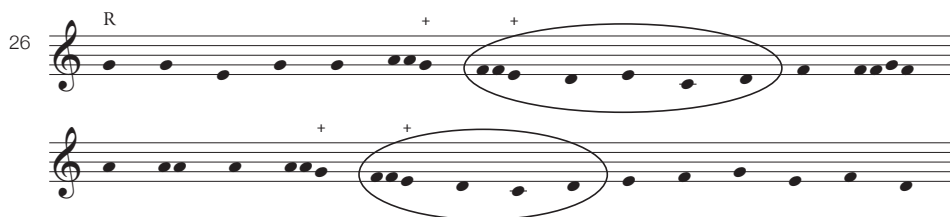


Fig. 9 CSM 53 i CSM 35 Transcripció melòdica

Així, la individuació d'una peculiar estructura melòdica permet determinar ponts semàntics entre poemes, com és el cas de les *cantigas* relacionades amb els fets extraordinaris passats al llarg del Camí de Santiago per intervenció de la Verge (Rossell 2010 b).

La CSM 26 *Esta é como Santa Maria juigou a alma do romeu que ya a Santiago, que sse matou na carreira por engano do diabo, que tornass'ao corpo e fizesse pēedença* (Mettmann 1986, I: 123) narra el miracle de la resurrecció del peregrí que mor després de castrar-se. Es tracta d'un dels miracles de tradició oral més coneguts del cicle de Santiago (*com'oí contar*: v. 16), difós ja des del segle xii i celebrat amb festa pròpia a la catedral de Santiago el 3 d'octubre. L'episodi narrat per l'abat de Cluny Sant Hug (*Miracles de Notre-Dame*: I, 25, v. 2-3) és reelaborat en el *Liber Beati Jacobi* en una versió atribuïda a Sant Anselm (1033-1109), bisbe de Canterbury (Codex Calixtinus, llibre II, cap. xvi)⁵⁵.

La CSM 175 *Como Santa Maria livrou de morte ũu mancebo que enforcaron a mui gran torto, e queimaron un herege que llo fezera fazer* (Mettmann 1986, II: 183) no té paral·lels en les altres col·leccions, encara que pertanyi a una tradició antiquíssima. El poema alfonsí rendeix homenatge al prodigi més famós del cicle de Santiago: el miracle del penjat que viu durant tres mesos i és alliberat per intervenció de la Verge. En el *Liber Beati Jacobi* (Codex Calixtinus, llibre II, cap. V) l'episodi, datat de l'any 1090 i atribuït al papa Calixt II, parla d'un grup de peregrins enganyats per un ric malvat que els ofereix hospitalitat⁵⁶. No obstant la tradició unànimement atribueix el miracle a Sant Jaume, en la versió de la *cantiga* alfonsina la intervenció és obra de la Verge: *E u el assi chorava, diss'o fillo: "Ome bõo, padre, e non vos matedes, cade certo vivo sõi; e guarda-m' a Virgen santa, que con Deus see no trõo, e me soufreu en sas mãos pola ssa gran caridade"* (CSM 175, v. 50-53).



55 *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, traducció a càrrec de Moralejo A., Torres C. i Feo J., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951, p. 646.

56 Els peregrins s'allotgen a Tolosa a casa d'un ric, malvat i trampós que emborratxa els seus convidats per apropiat-se dels seus diners. Per aconseguir la impunitat, durant la nit, mentre els peregrins embriagats dormen, deposita unes de les seves copes de plata a la motxilla d'un jove que acompanya el seu pare per a poder-lo acusar del furt. Així mateix, després d'un judici ràpid, el jove és condemnat a mort amb penjament. Després de l'execució, el pare segueix el seu viatge fins a Compostel·la i a la tornada, després de trenta-sis dies, torna a visitar el fill penjat. Aquí es manifesta el miracle: el peregrí sent la veu del fill que explica com l'apòstol l'ha tingut en vida durant tot aquest temps..

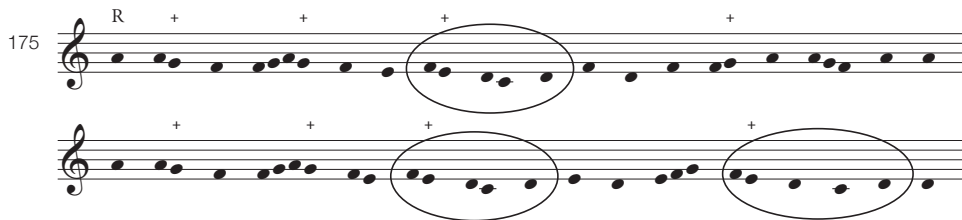


Fig. 10 CSM 26 i CSM 175

La CSM 253 *Como un romeu de França, que ya a Santiago foi per Santa Maria de Vila-sirga, e non pod' en sacar un bordon de ferro grande que tragia en pëedença* (Mettmann 1986, II: 355); la CSM 278 *Como hũa bõa dona de França, que era cega, vëo a Vila-sirga e teve y vigia, e foi logo guarida e cobrou seu lume. E ela yndo-se pera sa terra, achou un cego que ya en romaria a Santiago, e ela consellou-lle que fosse per Vila-sirga e guareceria* (Mettmann 1986, III: 50); la CSM 218 *Esta é como Santa Maria guareceu en Vila-sirga un ome bõo d'Alemanna que era contreito* (Mettmann 1986, II: 279) i la CSM 268 *Como Santa Maria guareceu en Vila-sirga hũa dona filladalgo de França, que avia todo-los nenbros do corpo tolleitos* (Mettmann 1986, III: 28) entren totes en el cicle dels miracles de la Verge de Vilasirga amb una finalitat promocional del santuari, lloc de passatge del camí jacobeu.

La correspondència del so, entenent l'esquema metricomelòdic, de les *cantigas* de Santiago reflecteix la identitat de la *razó*: la superioritat del poder de la Verge respecte al de l'apòstol de Compostel·la per obrar miracles. La semblança melòdica, conseqüència de la presència repartida de les mateixes fórmules melòdiques, deixa clarament marcada la intencionalitat intertextual i intermelòdica dels poemes marians relacionats amb el pelegrinatge jacobeu. Finalment, la col·lecció de *Cantigas de Santa Maria* presenta narracions vehiculades per motius melòdics que, a més d'oferir l'oportunitat de reconèixer les estratègies de composició metricomelòdiques destinades a l'assoliment de l'eficàcia mnemotècnica en un context de transmissió fonamentalment oral, permeten la individualització de contextos geogràfics, històrics i socials, de manera que funcionen com a distintius d'identitat (Colantuono 2017b: 57-63).

Finalment, també podem destacar motius pentacordals procedents de repertoris tradicionals que mai van ser codificats i que podem reconèixer en el repertori marià, com per exemple a la CSM 293 *Como un jogar quis remedar como siia a omagen de Santa Maria, e torceu-se-lle a boca e o braço* (Mettmann 1986, III: 81) i a la CSM 297 *Como Santa Maria mostrou vertude na sa omagen, porque dizia un frade que non avia vertude no madeir' entallado* (Mettmann 1986, III: 89). Les dues melodies en *deuterus* presenten reminiscències de cants de transmissió oral: el nucli central fa, sol, fa, mi, re (amb el mi en posició dèbil destinat a ser nota no estructural) s'itera i acaba sent element estructural de l'edifici compositiu. Els dos motius melòdics (*distinciones*) que comparteixen les dues *cantigas* son fa, sol, fa, mi,

re i un altre que es mou al voltant del do. A la identitat del material melòdic correspon un paral·lelisme mètric perfecte, ja que les dues *cantigas* estan constituïdes amb versos de 15 síl·labes (septenaris dobles) masculins a la CSM 293 i femenins a la CSM 297. És evident la convergència dels temes tractats: a la CSM 293 el protagonista, un joglar imitador, és castigat per la Verge a causa de les burles continues a la seva imatge i queda amb la boca i el clatell torts en una ganyota grotesca, mentre que a la CSM 297 la Verge es va venjar d'un frare que es burlava de la seva talla de fusta policromada i que va acabar anant *de mal en peor*. A les correspondències mètriques i melòdiques (so) els corresponen temes (*razó*) relacionats amb pecats d'iconoclàstia, els quals ens permeten destacar la convergència de relacions intermelòdiques i intertextuals (Colantuono 2014a).



Fig. 11 CSM 293 i CSM 297 Transcripció melòdica

La presència de melodies estructurades a partir de fórmules d'entonació estranyes als sistemes modals comuns ens planteja la possibilitat d'integració d'elements modals arcaics. Tal vegada es reconeixen estructures pentatòniques, com el cas de les CSM 293 i 297, i elements estranys al teixit melòdic modal tradicional, com el cas de la CSM 361, que presenta un *mi♭*, havent derivat el material melòdic d'una estampida instrumental.

2.4 Alfons X trobador a la Mare de Déu

La qüestió inherent a la intervenció directa d'Alfons X (1221-1284) com a autor, a més de promotor, d'algunes *cantigas* marianes que en porten el nom és un tema compartit i confirmat de referències textuais. No obstant, la identificació del rei com a trobador no havia tingut mai proves melòdiques, o sigui, no s'havien individuat indicis que poguessin suggerir l'acció directa del monarca en el procés de creació musical.

El paper d'Alfons X com a cap i arquitecte de l'obra que porta el seu nom li va valdre l'atribució de creador de la col·lecció sencera. Aquesta atribució deriva del mateix concepte d'"autor", amb una connotació semàntica que inclou la funció d'organitzador, corrector i revisor d'un obra.⁵⁷ Per una banda, doncs, l'atribució de l'obra de la col·lecció alfonsina s'ha d'interpretar en el sentit de responsable del projecte i revisor de l'"escriptura" (*fazedor*), i, d'altra banda, és possible suposar una intervenció directa del rei en el procés de creació poètica i melòdica d'algunes *cantigas*.

El *rey Sabio* fou *fazedor* de les *cantigas*, com també de tots els llibres confegits a l'*escriptorium* reial, amb els rols de coordinador del grup d'experts, responsable de la selecció de material, revisor i aprovador final del treball, sistema que es pot estendre a tota la producció confegida sota l'ègida d'Alfons X. L'organització de les activitats que es duïen a terme a l'*escriptorium* alfonsí, que consistien en l'acumulació de material, selecció i treball de grup, recorda la tipologia de compilació i creació cultural activa a la cort carolíngia uns cinc segles abans, destinada a la promoció i conservació del coneixement en totes les seves vessants. La intenció del *rey Sabio* era aplegar i donar eternitat a un repertori de narracions de miracles marians coneguts a través de col·leccions amb difusió local o universal, en llatí o en vulgar, incloent-hi episodis de l'àmbit històric contemporani del seu entorn, ocorreguts a la seva família o a ell mateix.

La presència del rei Alfons X mateix en algunes *cantigas*, com a beneficiari de la intervenció miraculosa de la Verge o testimoni de prodigis succeïts a persones del seu entorn familiar testimonia el valor també autobiogràfic de la col·lecció. Entre els poemes amb referències directes a la família del rei, la CSM 229 *Como Santa Maria guardou a ssa eigreja en Vila-Sirga dos mouros que a querian derribar* (Mettmann 1986, II: 301) i la CSM 292 *Como el Rey Don Fernando vêo en vision ao tesoureiro de Sevilla e a maestre Jorge que tirassen o anel do seu dedo e o metessen no dedo da omagen de Santa Maria*, (Mettmann 1986, III: 77) representen exemples significatius.

La CSM 229 amb represa *Razon è grand'e dereito* narra l'episodi ocorregut dins l'església de Villasirga (Palència) durant la guerra del 1196 d'Alfons IX, avi del *rey Sabio*, contra els moros. La *cantiga* refereix com els soldats sarraïns es van introduir a l'església de Villasirga per cremar-la i com van ser detinguts gràcies a la intervenció de la Verge, que els va immobilitzar després de cegar-los. Així mateix, la CSM 292 amb represa *Muito demonstra a Virgen* té com a protagonista el pare d'Alfons X, Ferran III el Sant, que va veure en somni el tresorer de Sevilla i el mestre Jorge posant un anell al dit de la Verge. La referència a la translació des de Burgos a Sevilla de les relíquies de la mare d'Alfons X, Beatriu de Suàbia, permet datar el relat de la *cantiga* a l'any 1280. Les dues *cantigas*, a més de tenir nombres que constitueixen en les mateixes xifres invertides, presenten la mateixa entonació, fórmules melòdiques iguals, un esquema mètric idèntic i, a més, les dues relaten fets autobiogràfics.

57 Sobre el concepte d'autoria veure en el pròleg l'apartat 3. Concepte d'autoria

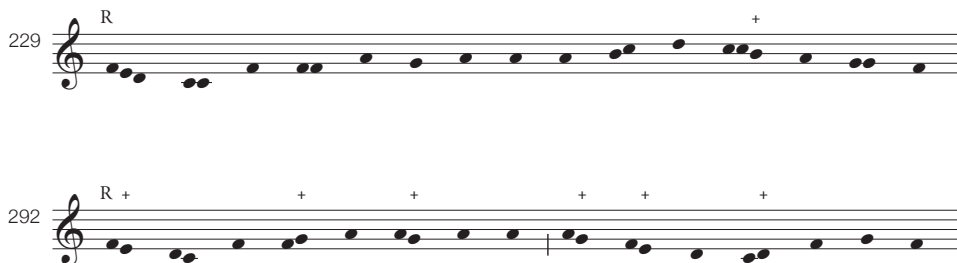
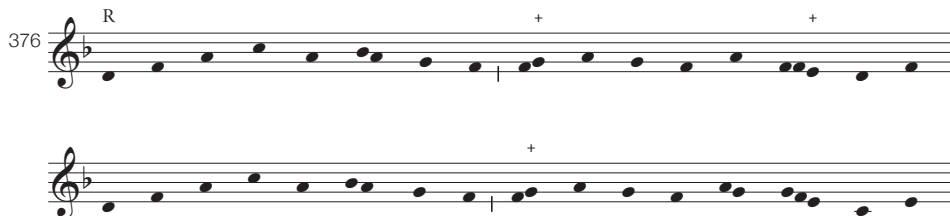


Fig. 12 CSM 229 i CSM 292 Transcripció melòdica

La melodia de les dues *cantigas* fa servir un mateix motiu melòdic per narrar dos miracles relacionats amb membres de la família del rei Alfons. Els poemes s'obren amb una mateixa entonació, que representa una senyal de pregnància mnemotècnica forta i que té la funció de re-evocar narracions semblants en circumstàncies, personatges o temàtiques. La iteració d'una mateixa fórmula al llarg del desenvolupament melòdic n'enforteix la reevocació, com és el cas de la cadència en *protus* fa, mi, re, do, re, que en les dues *cantigas* és la cèl·lula germinativa al voltant de la qual s'articula el discurs musical. A l'afinitat melòdica li correspon l'equivalència mètrica que s'estableix amb la presència de versos masculins de 15 síl·labes amb un mateix esquema de rimes. La convergència dels elements melòdics, mètrics i temàtics permet formular la suggestiva hipòtesi d'una voluntat de caracterització semàntica justificada per la presència excepcional dels dos protagonistes de les històries narrades: l'avi i el pare d'Alfons X, respectivament.

En l'entorn familiar del rei, el germà Don Manuel és protagonista de dues *cantigas*: la CSM 376 [*C*]omo un ome levava un anel a Don Manuel, irmão del Rey, e perdé-o na carreira, e fez-llo Santa Maria cobrar (Mettmann 1986, III: 263) i la CSM 366, [*E*sta.CCC e LXVI. é como Santa Maria do Porto fez cobrar a Don Manuel un azor que perdera.] (Mettmann 1986, III: 241). Són dos poemes que narren casos d'objectes preciosos o animals perduts, retrobats gràcies a la intervenció de la Verge: un anell a la CSM 376 A *Virgen, cuja merçee* i un falcó a la CSM 366 A *que nossos cantares*.



The image displays a musical score for two sections, CSM 376 and CSM 366, featuring melodic transcription. The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Above the staves, there are labels 'M', 'V', and 'R' indicating different vocal parts or instruments. The score is divided into two main sections: the first section (CSM 376) and the second section (CSM 366), which begins at measure 366. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Above the staves, there are labels 'M', 'V', and 'R' indicating different vocal parts or instruments. The score is divided into two main sections: the first section (CSM 376) and the second section (CSM 366), which begins at measure 366.

Fig. 13 CSM 376 i CSM 366 Transcripció melòdica

A la CSM 376 que relata com un home va perdre un anell que pertanyia a Don Manuel, s'obre amb una entonació única en el repertori marià: una cadena de terceres, estructura bàsica i predominant a tota la producció monòdica medieval, presentada en la seva essencialitat, sense els passatges de segones que solen caracteritzar les entonacions. Així mateix, el motiu melòdic, iterat al final de la represa i de les mutacions, coincideix amb el motiu reiterat a les mutacions de la CSM 366, que relata com santa Maria do Porto va intercedir perquè Don Manuel pogués recuperar el falcó que havia perdut. La semblança melòdica, reforçada amb la identitat mètrica caracteritzada per la presència de versos de 15 síl·labes amb una mateixa distribució de rimes, deixa emergir la voluntat d'identificar Don Manuel, a més de remarcar la temàtica comuna del retrobament miraculós.

És de caràcter autobiogràfic l'episodi narrat a la CSM 209 *Como el Rey Don Affonso de Castela adoçe en Bitoria e ouv'hũa door tan grande que coidaron que morresse ende, e poseron-lle de suso o livro dal Cantigas de Santa Maria, e foi guarido* (Mettmann 1986, II: 259), testimoni de l'extraordinària veneració de què gaudia el llibre de les *cantigas*, considerat objecte amb poders taumatúrgics. La *cantiga* narra com el rei Alfons X, afectat per una greu malaltia a Vitòria l'any 1275 i gairebé a punt de morir, després de consultar els metges més prestigiosos del regne, demana que li portin el llibre de les *cantigas* marianes. El contacte amb el còdex, reclinat sobre l'abdomen, segons explica la *cantiga*, restitueix la salut del monarca.

L'obra lírica mariana d'Alfons X s'ha considerat des del principi una forma de sacralització de l'art trobadoresca: la *fin'amor* a la dama terrenal es transformaria, aquí, en *loor* a la dama celeste (Oroz Arizcuren 1972: 206-295). L'elecció de cantar a la Verge representa un element crucial a la vida artística del rei, que a través de l'anunci del canvi en una *chanson de change*, instaura un pont entre forma i contingut i capgira la destinació de la seva obra lírica. A partir del gènere profà, doncs, justifica el canvi de contingut i registre literari sense renegar la imatge de "trobador", que en surt sublimada i que s'expressa especialment a les *cantigas de loor*.

El canvi de destinació del seu cant des del terrenal al diví s'expressa amb certa freqüència als textos de les *cantigas*, mitjançant passatges textuais que es refereixen al rei com a trobador de la Dama celestial. En almenys dos llocs del Pròleg B, el rei anuncia en primera persona la voluntat de voler ser trobador al servei de la Verge Maria: Pr. B (v. 15) *e o quero é dizer loorda Virgen i quero ser oy mais seu trobador / e rogo-lle que me queira por seu / trobador e que queira meu trobar* (Mettmann 1986, I: 55). Aquestes proposicions que s'aniran reforçant al llarg de l'obra i defineixen el paper de trobador a la Verge, juntament al de promotor: CSM 1 *Des oge mais quer'eu trobar/pola Sennor onrrada* (Mettmann 1986, I: 56, v. 3-4), i amb major fervor CSM 10 *Esta dona que tenno por Sennor/e de que quero seer trobador / se eu per ren poss'aver seu amor, / dou ao demo os outros amores* (Mettmann 1986, I: 84, v. 19-20), CSM 130 *Quen entender quiser, entendedor seja da Madre de Nostro Sennor* (Mettmann 1986, II: 86, v. 1-2). No obstant, la vessant més humana d'Alfons X, amb l'admissió de la seva incapacitat com a trobador a la Verge, emergeix al Pròleg B (v. 9-11): *E macar eu estas dues non ey / com'eu querria, però provarei / a mostrar ende un pouco que sei* (Mettmann 1986, I: 55). Les intencions manifestades en el pròleg tornen a la CSM 400 *Pero cantigas de loor*

(Mettmann 1986, III: 301, v. 1-6), on el rei reconeix els seus límits, i que també confirma els esforços per superar-los: *Pero cantigas de loor / fiz de muits maneiras, / avendo de loar sabor / a que nos dé carreiras / como de Deus ajamos ben, / sol no tenno que dixe ren* (Mettmann 1986, III: 301). Aquí, Alfons X reconeix no haver aconseguit l'objectiu prefixat i, quan afirma no haver dit res (*dixe ren*), manifesta la impossibilitat de l'humà trobar d'expressar de manera convenient les laudes a la *Dona das dones*.

El lloc on es declara explícitament la intervenció d'Alfons X a la composició de les *cantigas* marianes és el Pròleg A: *Don Affonso de Castela, de Toledo, de Leon...* (v. 1-2)... *este livro, com'achei, fez a onrr'e a loor / Da Virgen Santa Maria...* (v. 19-21) ... *en que ele muito fia. / Poren dos miragres seus / fezo cantares e sões / saborosos de cantar, / todos de sennas razões / com'y podades achar* (v. 23-28) (Mettmann 1986, I: 53). Aquí s'afirma que l'acció del monarca en el procés de composició va ser directa perquè ell mateix *fezo cantares e sões* i declara ser *trobador a la Virgen*. Un rol que no sorprèn considerant la precedent activitat trobadoresca d'Alfons X en camp profà, tal com testimonien les atestacions de *cantigas de escarnio y maldecir, cantigas de amor i tenções* en còdexs italians (Bertolucci 1999: 149-158).

Amb la finalitat de reconèixer elements melòdics que puguin fer pensar en la intervenció directa del rei Savi, podem observar les entonacions com a llocs privilegiats del sistema de composició oral. En aquest sentit, un cas emblemàtic i divergent de fórmula d'entonació es pot reconèixer a dues *cantigas* contigües: la CSM 347 *Esta é como Santa Maria de Tudia resorgiu ûu menynno que era morto de quatro días* (Mettmann 1986, III: 203) i la CSM 348 *Como Santa Maria demostrou a ûu Rey que trovava por ela gran tesouro d'ouro e de prata* (Mettmann 1986, III: 205). En ambdós casos, l'entonació melòdica és excepcional respecte a la fórmula convencional en *protus* plagal que sovint caracteritza l'obertura dels poemes alfonsins:



CSM 60 *Entre Av'e Eva*

CSM 62 *Santa Maria sempr'os seus ajuda*

CSM 71 (mutació) *Se muito non amamos*

CSM 93 (mutació) *Nulla enfermidade*

CSM 193 *Sobelos fondos do mar*

CSM 194 *Como o nome da Virgen*

CSM 200 *Santa Maria loei*

CSM 213 (=377) *Quen serve Santa Maria*

CSM 217 *Non dev'entrar null'ome*

CSM 382 (mutació) *Verdad' éste a paravoa*

L'aconseguiment de la nota mediana fa, que en la dinàmica modal representa un grau fort i que condueix a fenòmens d'iteració, acaba sent obligat en totes les entonacions que s'obren amb aquesta fórmula en *protus* plagal, ja sigui com a entonació del refrany, ja sigui com a obertura de les mutacions, amb només dues excepcions en tot el *corpus*. Els incipits melòdics inèdits (do re mi) que no obeeixen al reclam del tercer grau i que, a més a més, confirmen el rol de grau rellevant del mi, caracteritzen les dues *cantigas* en qüestió.

347

R

V



CSM 348

R Ben parte Santa Maria / sas graças e
seus tesouros
aos que serven seu Fillo / ben e ela con-
tra mouros.

M Desto direi un miragre / que avêo en
Espanna,
que mostrou Santa Maria, /a piadosa
sen sanna,

V contra un rei que de gente / levava
mui gran companna
por onrrar a fe de Cristo / e destroyr a
dos mouros.

Estructura mètrica: A15' A15' b15' b15' b15' a15'

CSM 347

R A Madre de Jhesu-Cristo, / o verda-
deiro Messias,
pode resorgir o morto / de mui mais ca
quatro dias.

M Desto direi ûu miragre que en Tudia
avêo,
e porrey-o con os outros, ond' un gran
livro é chêo,

V de que fiz cantiga nova / con son meu,
ca non allêo,
que fez a que nos [a]mostra / por yr a
Deus muitas vias.

Fig. 15 CSM 347 i CSM 348 Transcripcions

Les dues *cantigas*, *unica* del *Códice de los músicos* (El Escorial b.I.2), són els únics poemes de la col·lecció alfonsina que s'obren amb aquesta fórmula d'entonació: do, re, mi, un incipit difícil d'entendre en el context melòdic que l'acull. De fet, les melodies de les dues *cantigas* se situen en un àmbit modal de *protus*, amb un reclam a l'entonació del mode arcaic de mi: CSM 347 do, re, mi, mi, mi, re, fa, fa i CSM 348 do, do, re, mi, fa, sol, mi, mi. En el cas de la CSM 347, la fórmula iterada a les entonacions, transportada una quarta superior (fa, sol, la) a les mutacions, acaba sent una mena de motiu conductor. El grau protagonista de les dues estructures melòdiques acaba sent el mi, nota de recitació i grau estructural de l'escala pentatònica a la CSM 347 i repercutida com a nota amb funció de cadència intermèdia a la CSM 348. Les cantil·lacions sobre el mi eleven aquest grau a únic pol arquitectònic, creant una contradicció complexa entre l'estructura de l'escala i la jerarquia dels graus. La nota mi des de punt de vista de l'escala és un grau dèbil i per aquest motiu les melodies en la modalitat arcaica de mi es va dissoldre amb la pujada del grau portant: els mi acabaren com a fa, entrant en el camp modal del do. Les fórmules melòdiques que custodiaren ecos parcials d'aquest mode foren poques i escampades en els més antics cants de kirie i en la tradicional cantilena litànica. Melòdicament no hi ha cap dubte sobre la intencionalitat d'evocar una fórmula típica de la modalitat arcaica aplicada al cant dels salms que les dues *cantigas*, *unica* entre les fonts de la col·lecció, comparteixen. A més l'estructura salmòdica de la melodia troba confirmació en el mateix text de la *cantiga*: *rezaron sobr'ele salmos* (v. 41), tal com observa Rossell (2004: 119).

A les convergències melòdiques els correspon una estructura mètrica idèntica i l'ús d'expressions textuais recurrents. Les mutacions de les dues *cantigas* comencen amb versos sintàcticament i lèxicament semblants: *Desto direi un miragre que aveo en España* (CSM 348, v. 5, Mettmann 1986, III: 205) i *Desto direi un miragre que en Tudia aveo* (CSM 347, v. 5, Mettmann 1986, III: 203). Ambdós poemes comparteixen, a més a més, una referència directa al *rey Sabio*, que a la primera *cantiga* és mencionat com a autor del so i, a la segona, es declara trobador: CSM 347, v. 7 *fiz cantiga nova con son meu* i CSM 348, rubrica, *uu Rey que trobava por ela*. Considerant, doncs, la coincidència dels tres pols de gruberiana memòria, no queden dubtes sobre la manifestada voluntat de posar un segell a les dues *cantigas* atribuïdes al monarca (Colantuono 2013).

Finalment, no podem considerar casual l'ús del mode arcaic més complex i, en certs aspectes, el més culte del sistema modal tradicional, que és el mode de mi: aquí l'evocació té un valor arcaïtzant i, possiblement, hi ha un intent de marcar-ne el caràcter regi. Podem confirmar amb argumentacions concretes tot el que s'havia suposat sobre el paper del rei en el procés de composició de les seves *cantigas*: *que a la mano del Rey, y no meramente a su interés intelectual o su patronazgo, se debe atribuir también una cantidad de las Cantigas religiosas* (Snow 1985). La hipòtesi de la intervenció directa del rei trobador en la seva obra més emblemàtica és reforçada pel valor atribuït des del principi a l'obra mariana, l'única mencionada al testament del rei. (Seguí Trobat, 137)

La voluntat de caracteritzar melòdicament un text per donar-li una connotació semàntica era una pràctica ja coneguda en el repertori litúrgic. L'anàlisi de la relació entre memòria i mú-

sica, les dues realitats estrictament relacionades en el sistema de composició de la monodia medieval, assumeix un valor peculiar si es considera com a fil conductor del procés compositiu. De fet, en els casos específics la melodia té funció de re-evocació, ja que amplifica la xarxa de significats inserits en el text. Naturalment, la *conditio sine qua non* del procés de descodificació dels significats és la facultat del públic destinatari per reconèixer la referència. La individuació d'un motiu melòdic determina l'activació de la funció semàntica que requereix un referent cultural per part del públic. Així a les *cantigas* alfonsines la tria dels elements melòdics i els criteris de la seva disposició segueixen raons lligades a l'eficàcia mnemotècnica, afegeixen un plus al significat de la narració i poden oferir traces que condueixen a la identificació d'autors excepcionals, com és el cas d'Alfons X mateix.

3. Des del pergami a l'acció performativa

3.1. Composició oral i codificació

Amb la finalitat d'esbrinar quines són les implicacions de l'esfera oral en el procés de composició del repertori marià hem de col·locar les composicions a la seva dimensió sensorial. Només a través de l'experiència vocal directa podem percebre l'estructuració mètrica com a reflex de la transmissió oral que obeeix els sistemes fisiològics de la respiració. El coneixement directe permet un apropament al repertori que condueix més enllà de les traces fixades al pergami, que només representen esbossos d'un moment determinat d'una realitat poètica múltiple (Bent 1995: 367-372). És a dir, els poemes marians no representen creacions cristal·litzades, sinó realitats en moviment, així que cada testimoni escrit sempre constitueix un *unicum*.

Tal com s'assenyala al pròleg, l'obra mariana alfonsina es guarda en quatre còdexs manuscrits d'extraordinari valor artístic: el *Códice rico* T o E2 (El Escorial, T.I.1) i el *Códice de Florencia* F (Florència, BC, ms B.R.20), font inacabada que no presenta notació musical, haurien hagut de recollir cadascuna 200 *cantigas*, es consideren dues parts d'un mateix projecte editorial (195 *cantigas* al *Códice rico* i 104 al de Florència) i inclouen les *cantigas* historiades, o sigui, les acompanyades per vinyetes que il·lustren els fets narrats. El *Códice de los músicos* E1 (El Escorial, b.I.2) conté 416 *cantigas* amb miniatures afegides a les decennals amb músics tocant instruments, i és conegut com a *Códice Príncipe* per ser la font més completa; el *Códice de Toledo* To (Madrid, BN ms 100069) conté 128 *cantigas* i semblaria còpia d'un manuscrit més antic. Els tres còdexs amb notació musical i el còdex de Florència, que presenta el pautat per anotar els signes notacionals, no deixen cap dubte sobre la importància de l'aspecte musical com a element essencial de la composició⁵⁸.

58 El Escorial, MS J.b.2 <<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/E/>>; Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS 10069 'Códice de Toledo'

Per entendre el model estructural del repertori de miracles marians que actua en funció d'un sistema mnemotècnic, és imprescindible reconèixer el grau de correlació entre l'essència oral i la seva dimensió escrita. Es tracta d'avaluar, ni més ni menys, els vincles entre escriptura i creació musical, anàlisi condicionada pel model de referència basat en la relació de l'home contemporani amb l'escriptura. L'avaluació del vincle entre la notació musical dels còdexs i el món de l'oralitat ens obliga a fer una reflexió al voltant de l'estatus de l'escriptura en el seu context històric (Derrida 1998). De fet, sovint oblidem que la relació entre signe i so és fruit d'un procés de codificació i que la descodificació dels signes no dona lloc a interpretacions de caràcter unívoc. A la nostra cultura, intensament condicionada pels còdexs escrits, so i signe s'identifiquen de manera que el so té una permanència gràfica i visual abans que auditiva. Per això, el repertori marià ens obliga a interrogar-nos sobre la intencionalitat de la notació, que, alhora que guarda indicis d'un món sonor alfabetitzat, posseeix reminiscències melòdiques vives a la memòria.

Cada procés d'escriptura musical comporta un grau de relació variable amb els processos compositius que expressa. La diferència entre la *forma mentis* del notador dels còdexs alfoncins, condicionada per processos mnemotècnics i llunyana pel que fa a la nostra percepció tipogràfica, es pot copsar observant la disposició de l'escriptura al llarg de l'espai de la columna. La falta de qualsevol temptatiu d'alineament i ordenament que marqui els passatges entre estrofes i repeses reflecteix la superfluitat del control de la música a través dels ulls. O sigui, la tipologia d'estructuració de la pàgina testimonia l'absència de qualsevol intent de facilitar la mirada d'un possible intèrpret.

Aquest tipus de representació escrita, fruit d'una cultura condicionada per l'oralitat, divergeix de l'actual, procedent d'una civilització que ha aconseguit un nivell més elevat en la interiorització de l'escriptura (Haar 1995: 97-128; Bent 1995: 367-372). Així com la seqüència de lletres i grafemes constitueix una representació simbòlica de les paraules pronunciades, els signes musicals traçats sobre pergamí representen simbòlicament els sons en seqüència (melodia). Com que les lletres de l'alfabet no reproduïen el so de la paraula, les notes tampoc reproduïen la música. Així doncs, la notació musical fixada en els còdexs representa només de manera abstracta i parcial la realitat del fenomen musical, ja que és una reducció a l'espai d'una realitat que es desenvolupa en el temps.

Finalment, la funció de l'escriptura musical dels còdexs de les *cantigas* no està destinada ni a l'aprenentatge, ni a la interpretació. La notació no guarda cap significat intrínsec tret del de representar la memòria i els seus processos, i la seva funció és la de fer palès a través de signes gràfics un contingut ja present a la memòria col·lectiva, que el destinatari podia reconèixer. El contingut melòdic que es representa és l'expressió d'una voluntat de reconduir

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000018650> <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/To/>>

Il Codice F, Biblioteca Centrale di Firenze Banco Rari 20

<https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=258608>

Web site by Andrew Casson <<http://www.cantigasdesantamaria.com/>>

Vd. M. V. Chico Picaza, "Edición/es y funciones de los Códices de las CSM", en *Titivilus*, 1 (2015).

al present una trama de memòria intersubjectiva (Locanto 2004: 31-88). L'escriptura reprodueix un significat fluctuant, un missatge discontinu, un espai indefinible on es poden trobar solucions a moltes interpretacions.

Feta aquesta premissa, el punt de partida consisteix en l'anàlisi i l'avaluació dels símbols gràfics, primer pas cap a la comprensió dels processos de composició, considerant que el nostre apropament no pot prescindir dels signes codificats. Hi una testimoniança sobre la funció dels signes gràfics en l'univers simbòlic d'Alfons X al *Libro de la açafeha*:

Nós, rey don Alfonso el sobredicho, veyendo la bondat de esta açafeha.... et de como es estrumente muy complido et mucho acabado, et de como es caro de señalar, et que muchos ombres non podríen entender complidamiente la manera de como se faz por las parabras que dixo este sabio que la compuso, mandamos figurar la figura de ella en este libro.

Des d'aquí podem deduir el sentit que el rei donava al "llibre" i, per extensió, als còdexs de les *cantigas*: instruments capaços de representació virtual. Considerant que el *so* (*estrumente*) no es pot reproduir per escrit, la dimensió escrita de les *cantigas* només re-presenta la manera de cantar *cobras* i *son* (*figurando la figura*).

La nostra labor consisteix en extreure l'essència d'una estructura compositiva basada en la memòria a través dels signes gràfics que intenten fixar sobre pergamí una realitat que s'escapa, ja que és una projecció imperfecta de l'acte de la seva *profération*. És a dir, la vocalitat del repertori alfonsí es reconstrueix a partir de l'escriptura, re-presentació virtual de la melodia (*vox mortua*), que a través de la *profération* del repertori torna a ser *vox viva* (Colantuono 2015: 31-50).

El propòsit de l'anàlisi no es pot limitar a buscar normes, sinó a trobar les múltiples realitats en composicions concebudes, a més de transmeses, oralment. Unes composicions que es basen sobre un sistema on l'estructura mètrica i la melòdica són inevitablement interconnexes, corresponent sense necessàriament coincidir amb el fi de garantir un sistema sòlid de cohesió i d'eficàcia mnemònica. Si analitzem els còdexs, podem constatar com la ràtio que regula la divisió dels versos, el dimensionament i la distribució de les cesures és interdependent dels sistemes mnemotècnics que garanteixen l'aprenentatge i persistència del repertori (Billy 1989; Rossell 1997: 41-76). La manca de coincidència entre estructura melòdica i mètrica es pot constatar en el *Códice de Toledo* on per fraccionar la melodia es fan servir barres i per dividir el text, *puncta*. Així, la presència dels signes gràfics no és homogènia a les fonts manuscrites, la qual cosa confirma de la contínua variabilitat del repertori.

El procés de composició del repertori alfonsí es funda sobre l'assemblatge i re-creació de material melòdic preexistent. En l'acte de *com-poner* el *fazedor* utilitza estratègies que si, per una banda, garanteixen l'estabilitat del material vocal, per l'altra banda asseguruen la funció desestabilitzant que permet la desintegració del material preexistent. La funció estabilitzant es realitza a través de la identitat o semblança entre graus portants dels fragments assemblats,

que és sempre el resultat d'una re-elaboració melòdica d'un patrimoni prèviament memoritzat i que avui llegim com a cohesió modal.

Una exegesi acurada del repertori alfonsí comença, però no s'hi pot limitar, amb una anàlisi dels elements gràfics, a la qual segueix l'estudi de la gramàtica i de la sintaxi melòdica que ens pot restituir una part de l'univers de les múltiples veus que hi ha darrere de cada *cantiga*. La individuació de cada una d'aquestes veus que emergeix a través de la *profération*, obre camins cap al coneixement de significats que no s'identifiquen amb el signe escrit, ja que es tracta d'una realitat que es reinventa cada vegada que és emesa/cantada i rebuda per un públic.

3.2. Performance i ritual eucarístic

El factor performatiu implica la presència d'una sèrie d'expedients poètics i melòdics que miren d'amplificar la intensitat de l'experiència sensorial del receptor. D'aquesta manera el contingut de cada *cantiga* no aspira només ser rebut i interpretat, sinó, sobretot, ser percebut i viscut amb tots els sentits. El joc de correspondències que s'estableix amb la represa de fragments de melodia preexistents obeeix a un exercici de re-memorització constant: els incisos d'himnes i antífones citats a les cantigues reenvien al seu significat dins la litúrgia o dins les celebracions de l'any, i guien l'oient a rememorar-ne el joc melòdic i a reviuire el sentit. La reminiscència musical, doncs, empra uns criteris performatius que miren a la re-creació de un *illo tempore* mític, i alhora cap a la re-presentació dels episodis narrats, que han de reviuire en el present del destinatari.

L'elecció dels incisos melòdics té relació directa amb els processos mnemònics que actuen, a diferència de la reconstrucció històrica que és representació anestèsica d'un relat del passat, a partir de l'emoció i de la capacitat subjectiva de la meravella, instrument d'obertura perceptiva i interpretativa. La percepció sensorial és una eina mnemotècnica eficaç perquè procedeix del mateix cos, així com la veu és el vehicle a través del qual brolla l'expressió directa de la corporeïtat. En aquesta perspectiva la presència dels fragments poèticomusicals traslladen el discurs de la narració lineal i homòfon a un espai i un temps on convergeixen moltes veus.

La variabilitat dels factors musicals, siguin melòdics o rítmics, que es reflecteixen en la notació dels tres còdexs és ja per si mateix indicatiu de performativitat, així com la individuació de citacions i vinculacions amb altres repertoris clarament identificables és també indicatiu de trencament del concepte d'"obra tancada". A més a més, hi ha indicacions textuais que assenyalen la destinació performativa de la col·lecció mariana explícitament exposades, com a la CSM 8 *Esta é como santa Maria fez en Rocamador decender hũa candea na viola do jogar que cantava ant'ela* (Mettmann 1986, I: 77) la *cantiga* del jugar i l'espelma, que des de l'exordi es refereix a l'acte performatiu amb incitacions i al·locucions a l'auditori a lloar i cantar. Així, la *performance* projectada cap al futur és pròpia d'un text performatiu en potència i, en aquest sentit, cada text líric medieval romànic ha de ser entès amb aquesta potencialitat. Algunes *cantigas* es projecten com a actes de *performance* futura perquè són concebudes

per a ser cantades, tal com s'afirma al final de la CSM 172 (Mettmann 1986, II: 178) *Como santa Maria de Salas livrou un mercador do perigoo do mar*: “E desto cantar fazemos que cantassen os jograres.”

Un dels llocs on s'aprecien significatius elements performatius, amb l'objectiu de moure records lligats a l'experiència sensorial, es reconeix a les *cantigas* dels miracles eucarístics. L'evocació del *Corpus Christi* en el context poètic alfonsí, amb la finalitat de narrar fets miraculosos, ens permet copsar la confluència de traces de ritualitat, memòria i nous elements deguts a canvis de la percepció col·lectiva. De fet, la rica presència de fonts que constitueixen l'orquestració literària i musical de les *cantigas* marianes ofereix oportunitats i claus d'accés per a una lectura performativa de les narracions relacionades amb la celebració eucarística. Aquí la performativitat actua de manera dialèctica i dinàmica amb el seu referent, que és la celebració eucarística, integrant la tradició espiritual cistercenca i franciscana referent a la participació emotiva en l'encarnació, passió i mort de Crist. El procés d'adaptació i re-presentació de fets i imatges simbòliques ja conegudes suposava la participació activa de l'oient i de la seva capacitat imaginativa en l'acció de percebre la *imago* de Crist en el seu sentit físic. La meditació al voltant del *Corpus Christi* és conseqüència directa de la seva visió, que, quan entra en sintonia amb l'*afectus*, alimenta la devoció. De fet, el Cos Diví és imatge que es percep com a presència física i a través de l'experiència sensorial. L'acció de l'*afectus* ens permet, doncs, re-memorar allò que ja coneixem a través del ritual eucarístic, que en la seva re-evocació poètica a les *cantigas* ens retorna i reforça el seu sentit originari.

La presència del miracle eucarístic als poemes alfonsins (CSM 104, 128, 149 i 208) es lliga amb el corrent teològic i apològic promogut a conseqüència de les negacions herètiques de la transsubstanciació (Colantuono 2020). Les *cantigas* que narren miracles eucarístics es refereixen sempre a usos sacrílegs de l'hòstia consagrada i deixen emergir un univers on la fe religiosa i la nigromància es barregen. Les estratègies poètiques que emergeixen de l'anàlisi de les quatre *cantigas* tendeixen a la reafirmació de la sacralitat del *Corpus Christi*. Així, el potencial performatiu es construeix amb paral·lelismes i convergències melòdiques, mètriques i rimiques, amb la finalitat de crear una xarxa de correspondències significatives destinades a la reafirmació de la verdadera presència de Crist en l'hòstia consagrada.

La CSM 104 *Como Santa Maria fez aa moller que qeria fazer amadoiras a seu amigo con el corpo de Jhesu Cristo e que o tragia na touca, que lle correse sangui da cabeça ata que o tirou ende* (Mettmann 1986, II: 18) relata la història del robatori de l'hòstia en una església de Caldas de Reis (Galícia) per part d'una dona que volia fer un encantament per seduir un escuder que havia sigut el seu amant. Aquí s'entrecreuen temes com la presència real del *Corpus Christi* en l'hòstia consagrada, que determina el seu potencial miraculós; la creença supersticiosa del poder de l'hòstia per elaborar encanteris, i, finalment, el càstig de la Mare de Déu que es manifesta en forma de sang que brolla de la capa de la dona profanadora. La descripció de com la dona va sentir i veure la sang calenta i vermella ens proporciona elements de caràcter performatiu destinats a promoure la participació de l'oient a través de la percepció sensorial. Altres elements d'interès per a la intensitat performativa es reconeixen en

l'estructura mètrica i melòdica del poema que s'estén en versos de 15 síl·labes cantades amb fórmules melòdiques conegudes i significatives des del punt de vista mnemotècnic. Trobem les mateixes fórmules en *protus* autèntic a la CSM 128 (Mettmann 1986, II: 82) *Esta é do Corpo de Nostro Sennor, que un vilão meterá en hũa sa colmêa por aver muito mel e muita cera; e ao catar do mel mostrousse que era Santa Maria con seu Fill' en braço, cantiga* també estructurada en versos de 15 síl·labes. Es tracta d'un altre prodigi eucarístic que pertany al cicle dels exemples contra els heretges i les supersticions al voltant de la transsubstanciació. Aquí el protagonista és un pagès que furta una hòstia consagrada per posar-la al seu rusc, seguint els consells d'una vella fetillera, per aconseguir treure més mel i cera. Així, quan torna a comprovar l'estat del seu rusc, es troba la Verge amb el seu Fill, una aparició miraculosa que representa la demostració tangible de la presència real de Crist en l'hòstia i que a la *cantiga* se celebra amb una processó solemne al rusc a repicar de campanes. El seguici al rusc es reporta amb una descripció minuciosa de l'olor persistent de lliris, violetes i roses, referència significativa en una trama textual estructurada sobre bases performatives, perquè alimenta els nostres canals perceptius i ens apropa, a través dels sentits, a la dimensió transcendental de l'esdeveniment. Finalment, la narració acaba en un marc litúrgic amb el cant de les hores litúrgiques i la celebració de la missa, amb la intenció de retornar el *Corpus Christi* a la seva dimensió sagrada i ritual.

104

The image displays five staves of musical notation, likely representing a cantiga. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The music consists of a series of notes, some of which are grouped together in ovals, indicating specific melodic formulas. Above the staves, there are rhythmic markings: 'R + +', '+ + + +', 'M +', 'V + +', and '+ +'. The first staff is labeled '104' at the beginning. The notation is a simplified representation of a medieval cantiga, focusing on the melodic structure and rhythmic patterns.

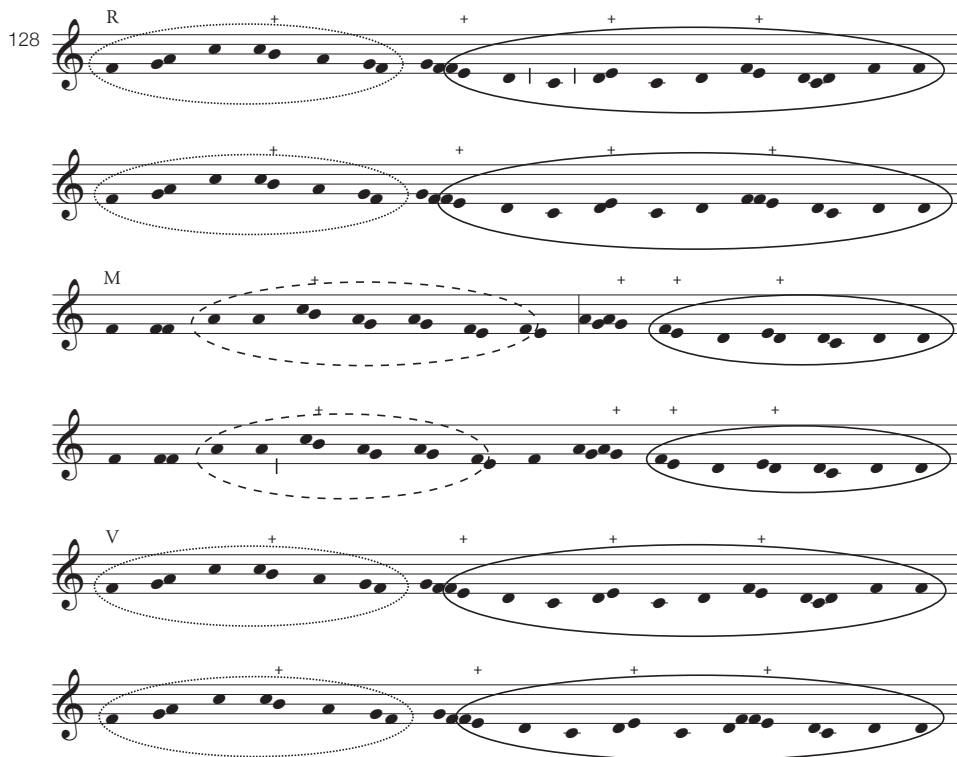


Fig. 16 CSM 104 i CSM 128 Transcripció melòdica

A una mateixa *razó*, la del furt i profanació de l'hòstia per realitzar encanteris, li correspon una estructura mètrica idèntica i uns mateixos motius melòdics. Les tres fórmules melòdiques distribuïdes en diferents punts de les composicions dibuixen una trama ja coneguda creen, sobretot en fase d'entonació i cadència, uns ganxos per a la memòria dels receptors. Aquí la intenció és reactivar la memòria d'un patrimoni melòdic compartit que posseeix un potencial semàntic relacionat amb la presència del *Corpus Christi*, amb el seu ús sacríleg i amb la intervenció miraculosa de la Verge.

La CSM 149 (Mettmann 1986, II: 135) *Como un preste aleiman dultava do Sagramento [do corpo] de Deus e rogou a Santa Maria que lle mostrasse ende a verdade; e Santa Maria assi o fez porque era de bôa vida*, també pertany al grup de *cantigas* de miracles eucarístics. El protagonista és un capellà alemany escèptic que demana a la Verge una prova de la transsubstanciació. Així, al lloc de l'hòstia apareix la Verge amb el seu Fill als braços, demostrant que l'hòstia amb la consagració es converteix en "carne pura". Aquí, de fet, la paraula més important, eix de la composició *Ostia sagrada* és reiterada també a la CSM 128 (v. 65) amb un

joc de rimes en -ada dels adjectius: *juntada, achada, rogada, dentada, avondada, demorada, abraçada, preçada, onrrada, rosada, catada, sagrada i loada* (CSM 128).

Segueix la mateixa línia la CSM 208 (Mettmann 1986, II: 257) *Como ûu erege de Tolosa meteu o Corpo de Deus na colmêa e deuo aas abellas que o comessen*. El protagonista és un heretge de Tolosa que furta una hòstia consagrada per posar-la en el seu rusc perquè se les mengin les seves abelles. Segons la narració de la cantiga alfonsina, l'interior del rusc es converteix en una capella amb un altar central amb la imatge de la Mare de Déu amb el seu Fill, amb un "*odor tan saboroso que logo foi convertido*" (CSM 128, v. 44). La vista de la Verge envoltada de l'olor crea les condicions per a la conversió de l'heretge, que anuncia al bisbe la manifestació del prodigi. Des d'aquell moment el rusc acaba sent lloc de pelegrinatge.

Melòdicament, les quatre *cantigas* s'estructuren a partir de fórmules estereotipades en *protus* autèntic o, com en el cas de les CSM 104 i 128, utilitzant els mateixos motius melòdics amb poques variants. Un paral·lelisme reforçat per la utilització de les mateixes rimes o, també, de les mateixes paraules, que deixen suposar una estratègia compositiva compartida (Betti 1997).

Convergència de rimes i paraules:

- *fazer, escarnecer, lezer, perder, aver, prender, erger, ver, viver, correr, responder, merecer, prazer, meter* (CSM 104) *aver, creer, dizer* (CSM 208)
- *mí, si, oý* (CSM 104) *assi, bevi, y* (CSM 208);
- *sazon, escudeiron, enton* (CSM 104) *entençon, felon, non* (CSM 208);
- *buscar, dar, furtar* (CSM 104) *fillar, amostrar, negar* (CSM 208);
- *coidou, guardou, passou* (CSM 104) *comungou, passou, levou* (CSM 208);
- *mentir, viir, partir* (CSM 104) *oyr, departir, encobrir* (CSM 208);
- *viu, feriu, oyu* (CSM 104) *viu, cousiu, sentiu* (CSM 208);
- *ben, poren, ten* (CSM 104) *ben, re, sen* (CSM 208);
- *pavor, loor, Sennor* (CSM 104) *loor, Sennor, labor* (CSM 208).

El paral·lelisme de rimes i lèxic entre la CSM 104 i la CSM 208, que a més a més presenta coincidència numèrica perquè cada xifra és el doble o la meitat de l'altra, és conseqüència del sistema de composició. Ambdues relaten miracles que es produeixen al voltant de la profanació de l'hòstia consagrada aconseguida a través del sagrament de la comunió i amagada entre les dents. La reminiscència del *Corpus Christi* se serveix, doncs, de diferents estratègies, des de

la lexical fins a la musical, per re-presentar una realitat ja coneguda a través de la celebració eucarística i que reviu en l'acció performativa de l'obra alfonsina.

3.3. Performance i ofici monàstic

Com la percepció del *Corpus Christi* en el ritual eucarístic, l'experiència sensorial del “menjar sagrat” s'expressa a les *cantigas* a través de mecanismes de composició performativa que actuen fent lleva sobre l'*afectus* dels oients. L'anàlisi de les *cantigas* de miracles que es manifesten durant la celebració de les hores de l'ofici monàstic restitueixen un potencial performatiu que a través de citacions melòdiques i textuais amplifiquen el ventall semàntic i reafirmen els valors de la verdadera presència de Crist en l'hòstia consagrada juntament amb la funció d'intermediària de la seva Mare entre món terrenal i diví.

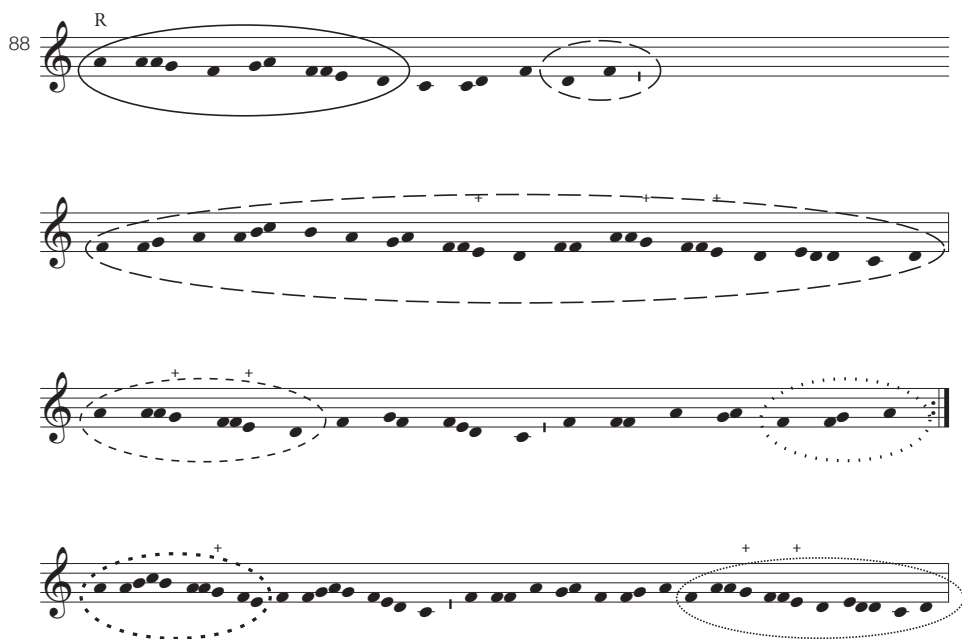
La devoció a la Mare de Déu, fil conductor que vincula el moviment de reforma monàstica cistercenca a la producció lírica romànica religiosa del segle XIII, representa la inspiració i, al mateix temps, la conseqüència directa de la influència que va exercir l'espiritualitat cistercenca envers el repertori alfonsí. L'anell de conjunció entre l'univers monàstic cistercenc i el seu reflex a les *cantigas* és representat sobretot per la funció intercessora de Maria en el procés de salvació de la humanitat. Es tracta de continguts ja presents a la producció litúrgica de l'ofici monàstic i que reapareixen a la lírica alfonsina inspirada en la Verge en forma d'expressions, suggestions textuais i incisos melòdics ja patrimoni del repertori preexistent, aquí reinterpretats a la llum d'una nova sensibilitat religiosa.

Les *cantigas* d'inspiració monàstica constitueixen, doncs, els llocs on es palesa d'una manera més directa aquesta espiritualitat, especialment els monestirs cistercencs a partir de l'abadia fundada per sant Bernat mencionada a la CSM 88 com a indret on va succeir un increïble fet miraculós. La CSM 88 (Mettmann 1986, I: 275) *Como Santa Maria fez a un físico que se metera monje que comesse das vidas que os outros monjes comian, que a el soyan mui mal saber* narra el miracle de l'aparició de la Verge al monestir de Claravall, el dia de l'Encarnació. El protagonista és un metge i home de lletres que des que entra al monestir no s'acostuma al menjar frugal dels monjos i es queixa (*Ca non à tan arrizado de vos que possa cantar se muit'ouver jajuado, nen ss'aas oras levar*) també pel fet que, si practica el dejuni, no pot cantar ni aguantar les hores de l'ofici i, com que enyora els seus abundants i luxosos àpats, amenaça de deixar el monestir. Així, la nit en què Déu es va encarnar, els monjos deixen de sopar i comencen a resar les pregàries de les completes abans del descans nocturn, des del *Miserere mei (ad Completorium)*. La Verge apareix en mig de la pregària (*Que tev' un vaso dourado cheo de nobre menjar dun leitoairo preçado*) amb un vas daurat, d'on treu un electuari celestial que distribueix als monjos.

En aquesta *cantiga* d'ambient cistercenc destaquem uns continguts especialment rellevants: el menjar sagrat amb un valor semàntic que es correspon al coneixement de la dimensió transcendent. Tot començant pel pa i el vi (*e bon vinno non leixar nen bon pan/ beber vinno*

botado e por bon pan non catar), els dos ingredients amb més càrrega simbòlica des de les religions místiques més antigues, que simbolitzen la re-creació del cos i sang de Crist i que quan reviu a través del ritual eucarístic es fan símbols d'eternitat.

És en aquest context, mitjançant l'assaboriment de l'electuari ofert per la Verge, que es manifesta la conversió del monjo superb, una metamorfosi que es fa juntament amb la comprensió de la realitat divina, que no es pot limitar a la dimensió d'una lectura de les coses. Aquí es recalca el concepte del coneixement autèntic que suposa l'experiència directa, que passa a través del cos, tal com recita el salm 34 *Gustate et videte*, l'única via possible al coneixement que s'ha d'assaborir per a poder-lo interioritzar. De fet, en hebraic *ta am* vol dir gustar i comprendre alhora, fet que suposa una participació que implica l'acció de ser dins de les coses i de viure a través del cos. És mitjançant el sagrat menjar que ens posem en contacte amb la divinitat (el Déu manducat) i la Verge, que opera de tràmit, té funció d'intermediària entre Déu i la humanitat. De fet, el metge amb l'acte de refusar el menjar en comunió amb els monjos de Claravall, refusa el coneixement d'aquella realitat. Així, només a través de l'assaboriment de l'electuari miraculós de la Verge, donat el dia de l'Encarnació de Crist, pot recuperar el camí cap a l'autèntic coneixement, que és autèntic perquè s'experimenta a través del cos.



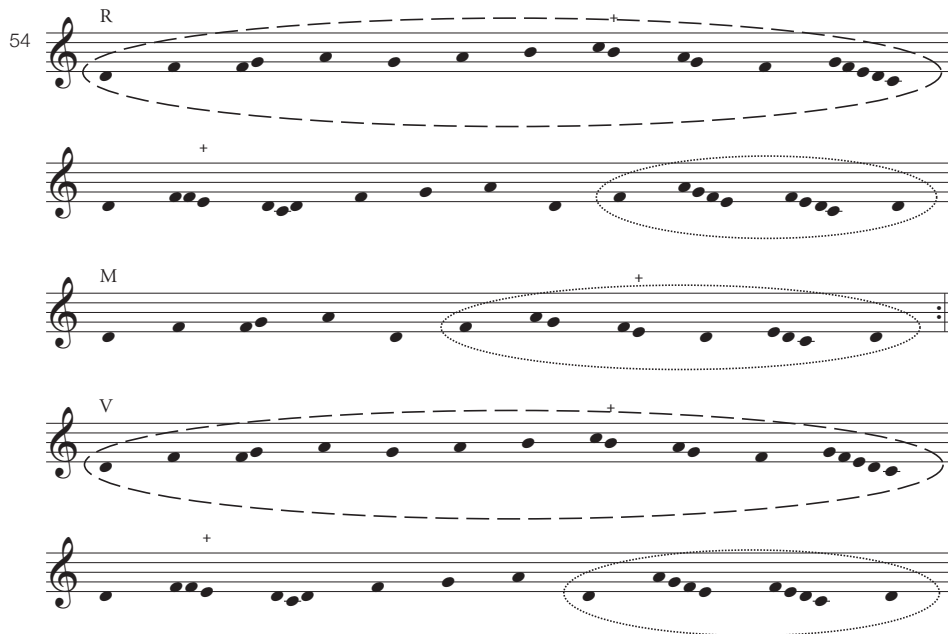


Fig. 17 CSM 88 i CSM 54 Transcripció melòdica

La CSM 54 (Mettmann 1986, I: 187) *Esta é como Santa Maria guaryu con seu leite o monge doente que cuidavan que era morto* es relaciona amb la CSM 88 per paral·lelismes de *razó*, atès que el miracle es produeix en el monestir cistercenc de *La Santa Espina*, allà on sant Bernat va enviar la primera comunitat de monjos, procedent de Claravall. El protagonista és un monjo del monestir de *La Santa Espina* devot a la Verge que pateix una terrible malaltia (*ena garganta ouv'enfermidade tan maa que, com'aprix en verdade, peyor cheirava que a caavrya*) que no li permet engolir cap mena de menjar: el tema invertit de la CSM 88, on el protagonista demana engolir sense criteri. Quan els monjos ja el creuen mort, apareix la Verge (*e pois tirou a ssa teta do seo santa, con que criou aquel que veo por nos fillar nosa carne mesquya*) que amb un raig de la seva llet a la cara sana el monjo. La referència a la Verge com a *nossa meezia* (nostra medecina) es lliga a l'especialitat del protagonista de la CSM 88, un metge malalt espiritual que se salva gràcies a l'electuari de la Verge. Els temes que apareixen a la CSM 54 són: la *lactatio*, tema bernardí per antonomàsia, també present en altres *cantigas* (CSM 46, 77, 93 i 420), la descripció de l'ideal monàstic i de l'ofici diví *E dizia prima, terça e sesta e noa e vespas, e tal festa fazia sempre baixada a testa, e pois completes e a ledania*, amb referències a la gestualitat i moviments a l'espai, a partir de la posició del cadàver cap orient.

Les convergències temàtiques, paral·leles o invertides, entre les dues *cantigas* (monestirs cistercencs, metges i medecines, aliments sagrats, assaboriment del sagrat menjar, engolir

sense criteri i no poder engolir) presenten correspondències melòdiques significatives. L'anàlisi de les dues melodies en *protus* autèntic deixa emergir un motiu melòdic comú i una mateixa cadència. Si a la convergència de *razó* i *so* li afegim també la correspondència de rima en *-ado* que es va repetint per tota la CSM 88 en alternança amb *-ar* que torna a la CSM 54 i, fins i tot, la reiteració del lèxic (*leterado*, *onrado*): és clar que tenim també la correspondència del tercer element del sistema de composició (*mot*).

Sovint els contextos de *performance* refereixen l'execució de cants litúrgics concrets, sobretot en el marc de la recitació de les hores, en circumstàncies d'interpretació d'un cant litúrgic (CSM 6, 55, 94) o al moment de la creació d'un cant nou (CSM 202). Així, a la CSM 262, quan es refereix al miracle de la dona sordmuda, s'ofereix la imatge d'una magnífica *performance* d'un cant processional *en bon son* “*Salve Regina*”, al final de les completes.

La funcionalitat litúrgica de les *cantigas* marianes d'Alfons X el Savi (Gabriel Seguí Trobat)

1. Destinació litúrgica de les *cantigas* das festas de Santa Maria

El model performatiu es pot reconèixer especialment a les 12 *Cantigas das cinco festas de Santa Maria* en el *Códice E1 e To* (des de la CSM 411 a la CSM 422) i a les 5 *Cantigas das cinco festas do Nostro Señor* del *Códice To* (de la CSM 423 a la CSM 427) que possiblement es cantaven a l'església en determinades ocasions festives de Santa Maria i Jesucrist, i que podrien representar un temptatiu d'introduir la llengua vernacle a la litúrgia. La voluntat d'integrar les *cantigas* a l'any litúrgic deixa evident una perspectiva que respon a un ideal generalitzat que conjuga la performance cortesana amb la dimensió de la pregària.

En el testament signat a Sevilla el 21 de gener de 1284, Alfons X va manar que el còdex de les *cantigas* es guardés a la capella on seria sepultat perquè fos usat a les festes de la Mare de Déu:

Otrosí mandamos que todos los libros de los cantares de loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare y que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria (Alfonso X 1851, II: 126).

Ara bé, a la versió llatina s'afegeix que també s'han d'interpretar a les festes del Senyor:

Similiter mandamus quod omnes libri cantinelarum, miraculorum et laudum etiam Beate Marie, quod dentur illi in ecclesia in qua nostrum corpus oportuerit (sic) sepeliri, et quos eos canere faciant in festis Beate Marie et Nostri Domini Gesu Christi (Daumet 1906: 91).

No és el moment d'escatir aquesta discrepància entre el text castellà i la traducció llatina, encara que té una certa importància com veurem més endavant. El que ara voldria és destacar diversos aspectes del corpus documental de les *cantigas*.

Primer de tot aclarir que les *cantigas* són un llibre devocional, no un llibre litúrgic, que són els usats a les celebracions reglades; això significa que són un llibre religiós per a l'ús privat. En segon lloc, com a llibre religiós, presenta una varietat de textos que s'ha de tenir en compte: els textos vinculats a les festes marianes i els relats de miracles. Aquesta distinció immediatament relaciona d'una manera diferent les composicions a la litúrgia. En efecte, els relats de miracles no tenen cap possibilitat d'esser inserits dins l'esquema celebratiu de la missa o de la pregària de les hores, perquè compten amb textos fixos. Aquestes narracions

hagiogràfiques són per edificar els fidels i deixar constància del poder de la Mare de Déu i de l'eficàcia de la seva intercessió; si de cas podien servir d'inspiració per a una reflexió espiritual o per a un sermó, com les narracions semblants del *Llibre vermell* de Montserrat, que es llegien als pelegrins per excitar la seva devoció.

Endemés, les *cantigas* són cantades; per tant, són oracions poètiques que no estan pensades per esser llegides; per això s'hi usen melodies preses de la litúrgia. Com a textos paral·lels, tenim les oracions devocionals que prenen expressions o textos de la litúrgia, o n'imiten l'estil. Tanmateix, en tant que composicions poètiques, podríem pensar en les *Hores* de Ramon Llull, que eren cants marians per a les hores canòniques, com l'ofici votiu de la Mare de Déu dels llibres d'Hores.

Les *cantigas* tenen com a referència la litúrgia romana, no la litúrgia hispànica, que va esser suprimida, als territoris lligats a la corona de Castella, en el concili de Burgos de 1080, en temps del rei Alfons VI, a causa de les pressions romanes vinculades amb la reforma gregoriana. Amb tot, quedaren nombroses restes de la litúrgia visigòtica, alguns dels quals sobrevisqueren fins a la reforma litúrgica del concili Vaticà II.

Finalment, és un detall ben revelador del testament que el manuscrit s'hagi de conservar a la capella funerària del monarca, perquè la interpretació de les *cantigas* era no sols una manifestació de la seva pietat mariana: endemés té a veure amb la seva salvació eterna, on la intercessió de santa Maria tenia un valor especial per a l'home medieval. En aquest sentit, una cosa és que les *cantigas* es conservessin en un lloc sagrat, la capella on estava enterrat el rei (la capella era una *sagrera*) i que s'haguessin d'executar en un moment determinat del temps sagrat, és a dir, de l'any litúrgic, i una altra és que s'usessin dins les celebracions litúrgiques. És que, en aquest context, el còdex de les *cantigas* tenia un valor propi: era un *votum*, una ofrena certament preciosa per la bellesa i el valor material del manuscrit, però dedicada pel rei a santa Maria, la gran intercessora pels difunts. Encara que no haguessin d'esser cantades, ja tenien una finalitat espiritual expiatòria en vista a assegurar la salvació eterna del seu autor.

2. Composició a les *Cantigas das festas de Santa Maria*⁵⁹

Des del punt de vista compositiu les *cantigas das festas* es caracteritzen per unes peculiaritats formals que les apropen a les *cantigas* decennals *de loor*. En ambdós es reconeix el segell de Gautier de Coinci, que caracteritza sigui les *cantigas das festas* (CSM 414) que les *de loor* (CSM 10), així com destaquem elements propis de la poesia amorosa trobadoresca, sobretot per la inclusió de material lexical i recursos retòrics propis de la lírica dels trobadors. L'exaltació de la Verge normalment és feta de manera abstracta, al·ludint a la seva puresa com a Mare de Déu, escollida entre altres dones, i que, com a Mare, intercedeix per a la humanitat davant al seu Fill. No obstant les poques referències a dats biogràfics de

59 Paràgraf redactat per Maria Incononata Colantuono.

la Verge, els episodis de l'Anunciació presents a les *cantigas de loor* es poden comparar amb les nombroses presències d'al·lusions a la salutació angèlica integrades a les *cantigas das festas*. Nombroses, de fet, són les *cantigas* construïdes al voltant de la salutació de l'arcàngel Gabriel com per exemple les CSM 40 *Deus te salve, groriosa* i CSM 80 *De graça chëa e d'amor*, entre les moltes que es refereixen a l'Anunciació i que podem comparar amb la CSM 415 *Tan bëeyta foi a saudaçon* i la CSM 416 *Muito foi noss'amigo*, corresponent a la CSM 210 *de loor de Santa Maria*.

Les tonades melòdiques també presenten alguns factors d'unicitat, a més de presentar exemples d'imitació d'extrem interès:

- La CSM 411 *Bëeyto foi o dia e benaventurada / a ora que a Virgen / Madre de Deus, foi nada*⁶⁰ relata el naixement de la Verge, presentant elements biogràfics relacionats amb la infància de la Mare de Déu trets dels Evangelis apòcrifs, a començar de la presentació de l'arbre genealògic. Un contingut que melòdicament és proferit amb unes fórmules inusuals en mode arcaic de re que toquen el la greu.



Fig. 1 CSM 411 Transcripció melòdica

60 *Esta é a primeyra, da Nacença de Santa Maria, que cae no mes de setembro; e começa assi.*

R Bêeyto foi o dia / e benaventurada
a ora que a Virgen / Madre de Deus, foi nada.
M E daquesta naçença / falou muit' Ysaia,
e prophetando disse / que arvor sayria
V ben de rayz de Jesse, / e que tal fror faria
que do Sant' Espirito / de Deus fosse morada.

- La CSM 412 *Virgen Madre groriosa, de Deus filla e esposa*, corresponent a la *cantiga de loor* 340⁶¹ (Oroz 1972; Rossell 1991; i Camprubi 2020) era destinada a l'octava de la Nativitat (15 de setembre) i el seu contingut marca la funció soteriològica de Maria.
- La CSM 413 *Tod'aqueste mund'a loar deveria a virgĩidade de Santa Maria*⁶² és un *contrafactum* de la prosa 56 *Novis cedunt* del còdice de Las Huelgas (Rossi -Disalvo, 2008: 13-26), a més que presentar el mateix tema de la virginitat *post-partum* a través de la metàfora del vidre ultrapassat pel raig de llum per simbolitzar la concepció immaculada.
- La CSM 414 *Como Deus é comprida Trĩidade*⁶³ (Mettmann 1986, III: 334) és l'altra *cantiga* de la virginitat i exaltació de l'encarnació, un *contrafactum* de la *chanson* 9 *Pour conforter mon cuer et mon courage* de Gautier de Coincy (Rossell 2005: 1421; Rossi-Disalvo 2009).
- La CSM 415 *Tan bēeyta foi a saudaçon*⁶⁴ és la primera de les dues *cantigas* de l'Anunciació, una paràfrasi de la pregària *Ave Maria*, a més de presentar una interessant similitud amb la entonació i la construcció melòdica de l'ofertori *Ave Maria* del IV diumenge d'Advent (*Liber Usualis* 1953: 355)

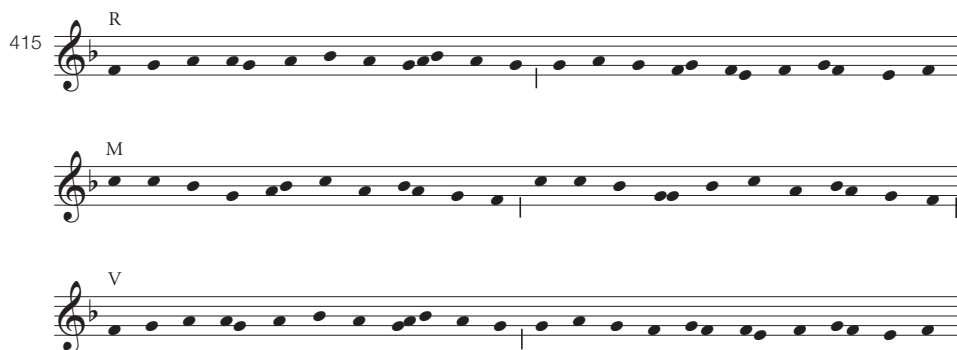


Fig. 2 CSM 415, Transcripció melòdica

61 *Esta é de loor de Santa Maria.*

62 *Esta terceira é da Virgĩidade de Santa Maria, e esta festa é no mes de dezenbro, e fezea Sant' Aliffonso; e começa assi:*

63 *Esta quarta è da trĩidade de santa Maria.*

64 *Esta quinta é de como o angeo Gabriel vêo saudar a Santa Maria, e esta festa [é] no mes de março.*

R Tan bēeyta foi a saudaçon
per que nos vêemos a salvaçon.
M Esta tro[u]x' o angeo Gabriel
a Santa Maria come fiel
V mandadeiro, por que Emanuel
foi logo Deus e pres encarnaçon.



Fig. 3 *Liber Usualis*, íncipit ofertori Ave Maria del IV diumenge d'Advent

- La CSM 416 *Muito foi noss' amigo* és la *cantiga* destinada a l'octava de la festa de l'Anunciació i correspon a la CSM 210 *de loor de Santa Maria*.
- La CSM 417 *Nobre don e muy preçado / foi Santa Maria dar*⁶⁵ és destinada a la festa de la Purificació (Candelera, el 2 de febrer) i presenta una melodia en *protus* sobre do'.
- La CSM 418 *Os sete dôes que dá Deus, a sa Madr'os deu ja* és una cançó amb refrany sobre els set dons de la Verge.
- La CSM 419 *Des quando Deus sa Madre / aos çeos levou, de nos levar consigo / carreira nos mostrou*⁶⁶ és assignada a la celebració de l'Assumpció (15 d'agost).
- La CSM 420 *Bēeyta es, Maria, / Filla, Madr'e criada de Deus, teu Padr'e Fillo, / est'é cousa provada*⁶⁷, és una composició en *coblas unissonans* destinada a la processió del dia de l'Assumpció i amb un contingut biogràfic rellevant. Melòdicament és en mode de *protus*.

65 *Esta VII é como santa Maria levou seu fillo ao templo e o ofereçeu a san Symeon; e esta festa é no mes de febreiro.*

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

67 *Esta decima é no dia aa Proçession, como as proçessiões do çeo reçeberon a Santa Maria quando sobiu aos çeos.*



Fig. 4 CSM 420 Transcripció melòdica

S Bêeyta es, Maria, / Filla, Madr' e criada
 de Deus, teu Padr' e Fillo, / est' é cousa provada.
 Bêeyta foi a ora / en que tu gêerada
 fuste e a ta alma / de Deus santivigada,
 e bêeyto [o dia] / en que pois fuste nada
 e d' Adam o peccado / quita e perdôada,
 e bêeytos los panos / u fust' envurullada
 e outrossi a teta / que ouviste mamada,
 e bêeyta a agua / en que fuste bannada

- La CSM 421 *Nenbressete, Madre de Deus, Maria*⁶⁸ (Mettman 1986, III: 348) utilitza l'estructura metricomelòdica de la *prosula Ab hac familia* cantada sobre el melisma final (*a nobis*) de l'Ofertori *Recordare Virgo Mater* del *Commune Beatae Mariae Virginis, Salve sancta parens* (Civiale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, LXXIX, c. 76v, sec.XIV-XV; Las Huelgas, XII, c. 8v). L'estructura (aa bb cc dd ee a'a' c'c' ff c" c" g) correspon a una seqüència i el seu contingut és una pregària a la Verge que intercedeixi per nosaltres el dia del Judici davant del seu Fill.

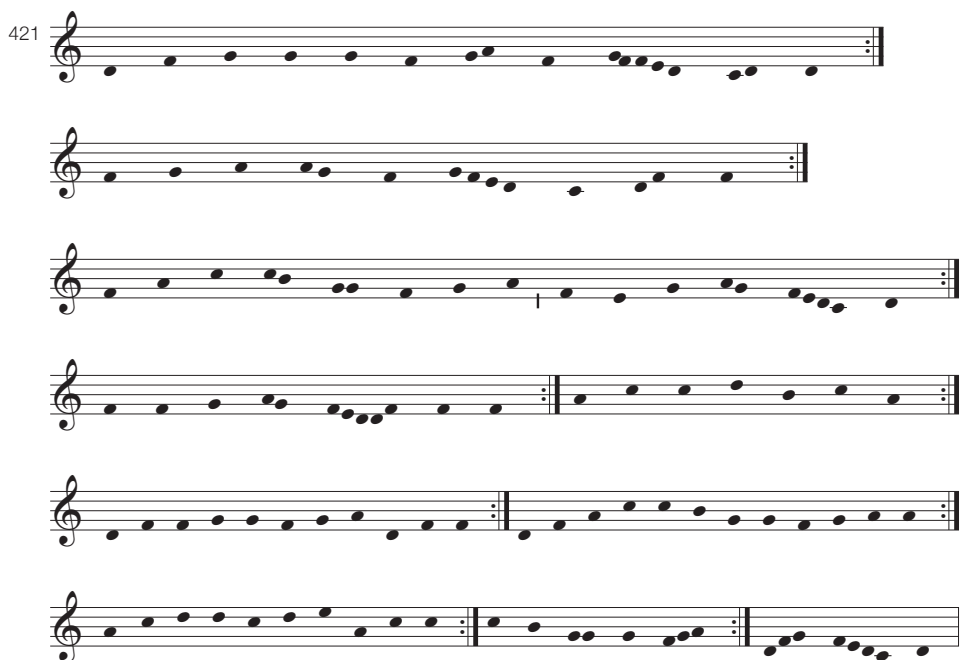


Fig. 5 CSM 421 Transcripció melòdica

68 *Esta XI., en outro dia de Santa Maria, é de como lle venna emente de nos ao dia do juyzio e rogue a seu Fillo que nos aja merçee*

*Nenbressete, Madre
 de Deus, Maria,
 que a el, teu Padre,
 rogues todavia,
 pois estás en sa companhia
 e es aquela que nos guia,
 que, pois nos ele fazer quis,
 sempre noit' e dia
 nos guarde, per que sejamos fis
 que sa felonía
 non nos mostrar queira,
 mais dénos enteira
 a ssa grâda merçee,
 pois nossa fraqueza vee
 e nossa folia,*

*con ousadia
 que nos desvia
 da bôa via
 que levaria
 nos u devia,
 u nos daria
 sempr' alegria
 que non falrria
 nen menguaria,
 mas creçeria
 e poiaria
 e compriria
 e 'nçimaria
 a nos.*

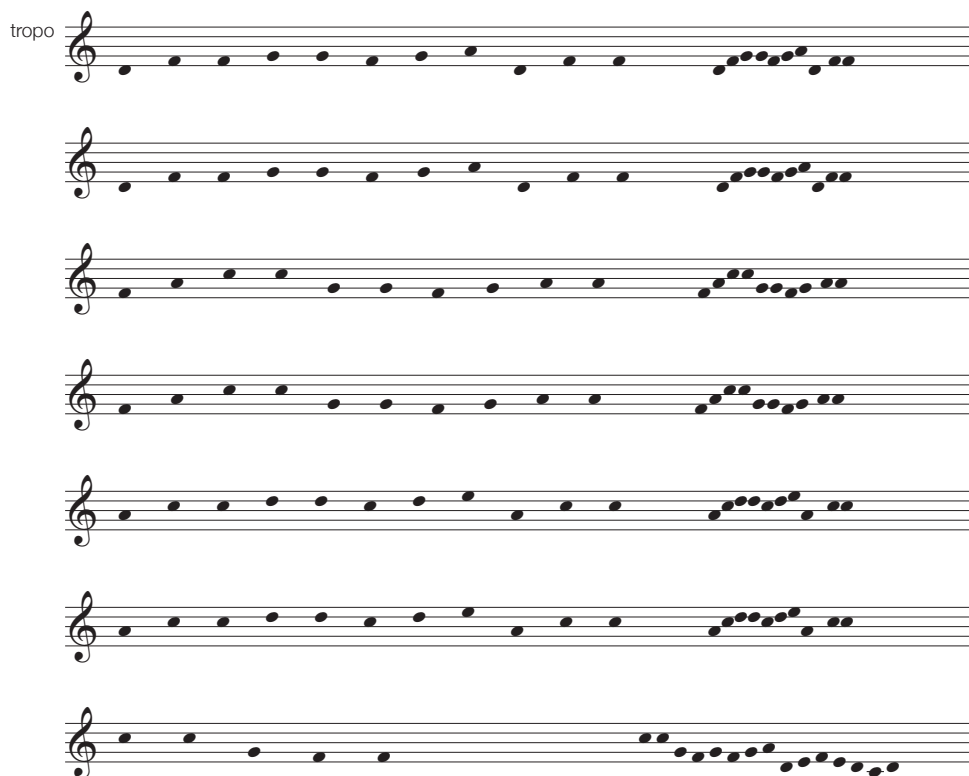


Fig. 6 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, LXXIX, c. 76v
 Transcripció melòdica

*Ab hac familia tu propicia
 Mater eximia pelle vicia
 Fer remedia reis in via
 Dans in patria vitae gaudia
 Pro quibus dulcia tu praeconia
 Laudes cum gracia suscipe pia
 Virgo Maria a nobis.*

La identitat melòdica és evident i el motiu de la elecció rau en la correspondència semàntica del contingut de la *prosula* i de l'Ofertori *Recordare Virgo Mater* que l'inclou: *Recordare Virgo Mater dum steteris in conspectu Dei ut loquaris pro nobis bona et ut avertat indignationem suam a nobis*. La intenció és de reforçar el sentit de la pregària a la Verge perquè intercedeixi per nosaltres davant de Déu demanant misericòrdia per els nostres pecats. La funció de la Mare de Déu de cooperar a la obra de redempció a través de la encarnació de Déu en el seu ventre és concepte expressat per sant Ildefons i consolidat, a través de l'adjunta de la funció de mediatra de la Verge entre la humanitat i Déu, per sant Bernat. El contingut es recolza, doncs, sobre dos pilars: la cooperació en la redempció i la mediació de la Verge, reflectint els dos assumptes basilers de la pràctica devocional mariana que caracteritza el segle XIII.

- La CSM 422 (To: 100) *Madre de Deus, ora / por nos teu Fill'essa ora*⁶⁹ un *contrafactum* del cant de la Sibila (Anglès 1958)

*R Madre de Deus, ora / por nos teu Fill' essa ora.
 S U verá na carne / que quis fillar de ty, Madre,
 joygalo mundo / cono poder de seu Padre.*

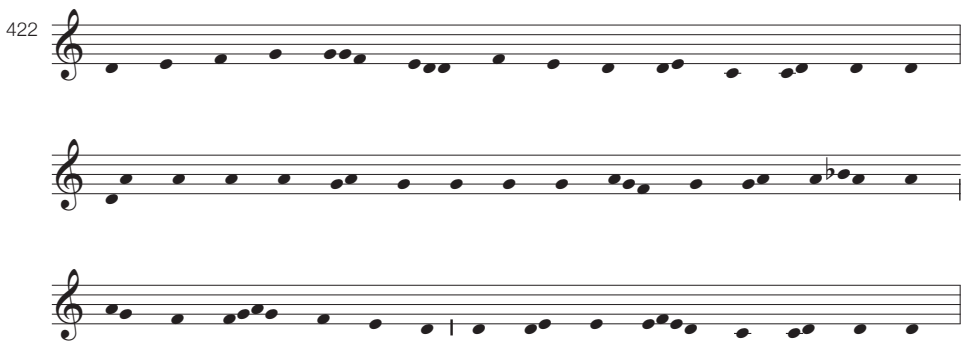


Fig. 7 CSM 422 Transcripció melòdica

⁶⁹ Esta XII. é de como Santa Maria rogue por nos a seu Fillo eno dia do juyzio.

3. Les *Cantigas de santa Maria* i la litúrgia

La ubicació definitiva dels còdexs de les *cantigas* havia de ser la capella funerària d'Alfons X, soterrat a la capella reial de la catedral de Sevilla, una de les ubicacions que havia triat, juntament amb el monestir de Santa Maria la Reial de Múrcia o la muntanya del Calvari de Jerusalem. D'això en deduïm:

- a) La capella esdevé un espai devocional marià; aquest ús té una correspondència amb les vigílies a la capella de santa Maria de Montserrat, a les quals s'usaven les composicions del *Llibre vermell*.
- b) No es concreta la modalitat ni la delimitació temporal del culte, excepte la indicació d'usar les *cantigas*.
- c) El manuscrit devia estar destinat a uns usuaris especialitzats capaços d'executar les composicions. En aquest cas, segurament no calia que fossin clergues, ja que no havien de fer servir llibres pròpiament litúrgics.

Les festes de la Mare de Déu possibles segons els calendaris de l'època (Suárez 2004: 161-186; Fossas-Rubio 2019: 369-411):

festes marianes del calendari litúrgic segons l'orde de les <i>cantigas</i>		
fešta	cantiga	observacions
Nativitat de Maria (8 de setembre)	n. 411	Segurament, la <i>cantiga</i> n. 412 (= 340) era de recanvi o per a l'octava de la Nativitat (15 de setembre)
Virginitat de Maria (18 de desembre)	n. 413	L'expectació del part és una festa típica de l'antiga litúrgia hispànica, atribuïda a sant Ildefons de Toledo, com recull la <i>cantiga</i> mateixa. La CSM 414 està relacionada amb la CSM 413 pel tema de la virginitat, que és en relació amb les tres persones de la Trinitat; podria ésser-ne una peça de recanvi
Anunciació (25 de març)	n. 415	Probablement, la <i>cantiga</i> 416 (= 210) era de recanvi o s'usava a l'octava d'aquesta festa (2 d'abril)
Purificació o Presentació (2 de febrer)	n. 417	Probablement, la <i>cantiga</i> 418 era de recanvi o pertany a l'octava d'aquesta festa (9 de febrer)

Assumpció (15 d'agost)	- vigília: n. 419 - processó: n. 420	Curiosament, sembla que no se'n commemora l'octava
<i>Outro dia</i> : probablement el dissabte, el dia tradicional dedicat a la Mare de Déu, els dies que es fan misses votives de la Mare de Déu o altres festes marianes.	n. 421 n. 422	

Probablement, les *cantigas* es cantaven després de la missa votiva de la Mare de Déu, com si en fossin un eco; per tant, les cantarien al matí, que és quan s'acostumava celebrar aleshores l'eucaristia.

Crida l'atenció el fet que la seva distribució no segueixi l'orde natural de l'any litúrgic, segurament perquè reflecteix l'orde de composició dels textos; l'orde habitual seria: Purificació o Presentació (2 de febrer); Anunciació (25 de març); Assumpció (15 d'agost); Nativitat (8 de setembre) i Expectació del part (18 de desembre). D'altra banda, no s'ha d'oblidar la importància de les octaves a la litúrgia medieval; si efectivament hi ha *cantigas* que eren per a les octaves de les festes respectives, probablement es cantaven al cap d'octava o darrer dia de la vuitena. Algunes de les octaves marianes estan documentades als calendaris de referència.

Les *cantigas* que no estan assignades a una festa concreta (CSM 421 i 422), ens indiquen que hi havia altres dies de culte devocional a elecció. Pel que fa a aquesta dada, és interessant comprovar que encara no hi ha notícia de la festa de la Concepció de Maria, que ja apareix en el nostre calendari toledà de referència; la defensa de la doctrina de la Immaculada serà una de les senyes d'identitat de la litúrgia en els regnes hispànics, de manera que arribaria a esdevenir gairebé una qüestió d'estat.

Pel que fa a la ubicació dels textos en el context celebratiu, tenim dues possibilitats: que servissin de seqüència o verbeta, o bé que s'interpretessin al final de la missa.

La disposició de cantar les *cantigas* també a les festes del Senyor, que apareix a la versió llatina del testament, mostra la relació entre cristologia i mariologia: Maria com a Mare de Crist i corredeptora al costat del seu Fill; per això, a les cinc festes marianes, els corresponen cinc festes del Senyor:

tema cristològic	cantiga	festa
creació del món	n. 423	Nadal
adoració dels mags	n. 424	Epifania
aparició del Ressuscitat als apòstols i a les Maries	n. 425	Pasqua
ascensió	n. 426	Ascensió
donació de l'Esperit Sant	n. 427	Pentecosta

Si la *cantiga* dedicada a la creació s'havia de cantar, per la lògica de l'estructura dels textos, el dia de Nadal, aquí Alfons X fa un exercici de *communicatio idiomatum*, que consisteix a atribuir a l'home Jesús propietats de la seva condició divina, en aquest cas, la creació del món, basant-se en la unitat de la persona que subsisteix en les dues naturaleses de Crist. És per aquest mateix procediment que a Maria, essent mare de l'home Jesús, se la pot anomenar "Mare de Déu".

En conclusió, les *cantigas* s'han de situar, des d'un punt de vista litúrgic, en els calendaris castellano-llionesos de l'època, s'han de tenir presents les festes marianes que s'hi inclouen i la possibilitat del seu ús a les octaves respectives. S'ha de descartar la seva interpretació durant la celebració de la missa, excepte potser a manera de seqüència, i de la litúrgia de les hores. Des d'un punt de vista teològic, és important la relació que estableix Alfons X mateix entre les *cantigas* marianes i les que tenen un contingut cristològic.

Bibliografia

Edicions

- Alfonso X (1979) *Text and Concordance of the Gran Conquista de Ultramar*, Biblioteca Nacional MS 1187. Edition, study and notes de Louis Cooper, with the assistance of Franklin M. Waltman, Madison [Wisconsin], Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Alfonso X (2009) *Edición completa de la General Estoria de Alfonso X el Sabio*, ed. Sánchez-Pietro, Borja, Inés Fernán de Ordoñez et al., Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Alfonso X (1984) *Setenario*, ed. Vanderford, Kenneth. H., Barcelona: Crítica.
- Alfonso X (1851) *Memorial histórico español de documentos, opúsculos y antigüedades (Testamento)*, Real Academia de la Historia, Madrid,
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (1993) *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Positivas.
- Brea, Mercedes (1997) *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, 2 vols., Santiago de Compostela: Centro de Investigaciones Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.
- Ferreira, Manuel Pedro (2008) *Antologia de música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, Lisboa: CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Fidalgo, Elvira (2003) *As Cantigas de Loor de Santa María (edición e comentario)*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Fidalgo, Elvira (2022) *Traducción al castellano de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes .
- Filgueira Valverde, José (1985) *Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial. Ms.es-curialense T.I. 1*, Madrid: Edilan.
- Mettmann, Walter (1986) *Cantigas de Santa María*, 3 vols., Madrid: Castalia.
- Montoya, Jesús (2008) *Alfonso X el Sabio. Cantigas*, Madrid: Cátedra.

Estudis:

- Alvar, Carlos (1986) "Johan Soárez de Pavha, Ora faz ost'o Senhor de Navarra", *Philologica Hispaniensa: in honorem Manuel Alvar*, Madrid: Gredos, pp. 7-12.

- Alvar, Carlos (1993) "O genete alfonsi (18,28). Consideraciones métricas" in *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5, Outubro 1991)*, vol. II, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 203-208.
- Àngles, Higiní (1931) *El còdex musical de las Huelgas: música a veus dels segles XIII-XIV. Introducció, facsímil i transcripció per Higiní Ànglès*, 3 vols., Barcelona: Institut d'Estudis Medievals, Biblioteca de Catalunya.
- Ànglès, Higiní (1943-1964) *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso El Sabio*, 3 vols., Barcelona: Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (2003) *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo: Edicions Xerais.
- Arom, Simha - Khalfa Jean (1998) "Une raison en acte. Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale", *Revue de Musicologie*, 84/1, pp. 5-17.
- Asensio, Juan Carlos - Lorenzo Arribas Josemi (2001) *Códex del monasterio de Las Huelgas*, Madrid: Fundación Especial Caja Madrid.
- Asensio, Juan Carlos (2011) "Liturgia, paraliturgia y formulación melódica en las Cantigas de Santa Maria", *Alfonso X el Sabio/Las Cantigas de Santa Maria/Códice Rico, ms T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, eds. L. Fernández Fernández i J. Carlos Ruiz Souza, col. *Scriptorium* 312, pp. 205-231.
- Baroffio, Giacomo (1988) "Unità e pluralismo dell'arte liturgica nell'Europa medievale", *Il canto delle pietre. Musiche sacre e spirituali del Medioevo nei monumenti dell'architettura romanica e lombarda*, eds. Baroffio, Giacomo i S. Chierici, Como: Autunno musicale, pp. 11-70.
- Beltran, Vicenç (1985) "La balada provençal en la poesia gallego-portuguesa", *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional*, ed. F. Carmona Fernández i J. Flores, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 79-89.
- Beltran, Vicenç (1988), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU.
- Beltran, Vicenç (1984) "De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta", *Revista de Filología Española*, vol. LXIV, 3/4, pp. 239-266.
- Beltran, Vicenç (2002) "Las formas con estribillo en la lírica oral del medioevo", *Anuario Musical*, 57, pp. 39-57.
- Bent Margaret (1994) "Editing Early Music: The Dilemma of Translation", *Early Music History*, XXII, pp. 373-394.
- Bent Margaret (1995) "The Limits of Notation in Defining the Musical Text", *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario, Atti del Congresso internazionale (4-8 ottobre 1992)*, eds. Borghi, Renato i Pietro Zappalà, col. *Studi e Testi Musicali*, pp. 367-372.
- Bertolucci, Valeria (1999) "Alfonso X el Sabio, poeta profane e mariano", *Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrologia a las Cantigas de Santa Maria*, eds. Montoya, Jesús i A. Domínguez Rodríguez, Madrid: Editorial Complutense, pp. 149-158.
- Betti, Maria Pia (1997) *Rimario e lessico in rima delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*, Pisa: Pacini.

- Betti, Maria Pia (2003) "Propaggini provenzali alla corte di Alfonso X di Castiglia: suggestioni metriche", *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, vol. I., Roma: Viella, pp. 99–108.
- Betti, Maria Pia (2005) *Repertorio metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*, Pisa: Pacini.
- Billy, Dominique (1989) *L'Architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier: Association Internationale d'Études Occitanes.
- Billy, Dominique (2006) "Les influences galégo-portugaises chez Cerveri de Girona", *L'Espace lyrique méditerranéen au moyen âge: nouvelles aproches*. Actes du colloque organisé à Nantes, 25-27 mars 2004, eds. Billy, Dominique, F. Clément i A. Combes, Toulouse: P.U.M., pp. 251–263.
- Billy, Dominique, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni i Antoni Rossell (2003) *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci.
- Billy, Dominique (2007) "La question du refrain", *Ars Metrica* XI, pp. 1–10.
- Campbell, Alison (2014) "Song and Source in the Cantigas de Santa Maria", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1/1, pp. 5–14.
- Camprubí, Adriana (2019) "Consideraciones métrico-melódicas sobre el versus triperitus caudatus", *Crítica del Texto* XXII/1, pp. 120-142.
- Camprubí, Adriana (2020) *Repertorio métrico y melódico de la nova cantica (siglos XI, XII y XIII): de la lírica latina a la lírica románica*, Universitat Autònoma de Barcelona, tesi doctoral.
- Camprubí, Adriana (2023) "Reyes que cantan a la Virgen María: nuevas relaciones métrico-melódicas en las Cantigas de Santa María de AlfonsoX el Sabio", *I re poeti*, eds. Canettieri, Paolo, León Gómez, Magdalena i Lucilla Spetia, Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER (en prensa).
- Carpitella, Diego (1994) "I codici incrociati", *Il verso cantato. Atti del Seminario di Studi* (1988), eds. A. Pescatori, P. Bravi i F. Giannattasio, Roma: Università degli studi La Sapienza, pp. 9-22.
- Chailley, Jacques (1959) *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris: Société Française de Musicologie.
- Chailley, Jacques (1982) "Du *Tu autem* de Horn à la musique des chansons de geste", *La Chanson de geste et le mythe carolingien, Mélanges René Louis publiés par ses collègues, ses amis et ses élèves à l'occasion de son 75e anniversaire*, Saint-Pere-sous-Vezelay: Musée archéologique régional, I, pp. 21-32.
- Chico Picaza, M^a Victoria (1987) *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, 2vols., Madrid: Universidad Complutense.
- Clotelle Clarke, Dorothy (1955) "Versification in Alfonso's Cantigas", *Hispanic Review*, 23/2, pp. 83-98.

- Colantuono, Maria Incoronata (2007) "El bon son en las Cantigas de Santa Maria", *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península (28-31 de mayo 2003)*, Sada: Edición do Castro, pp. 1219-1231.
- Colantuono, Maria Incoronata (2012) "Cantigas de Santa Maria di Alfonso X el Sabio: Composizione musicale e oralità", Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral.
- Colantuono, Maria Incoronata (2013) "Le strutture melodiche di Alfonso X el Sabio nelle Cantigas de Santa Maria", *Vox antiqua, Commentaria de Cantu Gregoriano, Musica antiqua, Musica sacra et Historia liturgica*, I/2013, pp. 71-91.
- Colantuono, Maria Incoronata (2014a) "L'intento intertestuale della translatio melodica nelle Cantigas de Santa Maria", *Medievalia, Revista d'Estudis Medievals*, XVI, pp. 81-90.
- Colantuono, Maria Incoronata (2014b) "Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le Cantigas de Santa Maria e le prosae de Santa Maria del Codice di Las Huelgas", *Cognitive Philology*, 7, pp. 1-29.
- Colantuono, Maria Incoronata (2015) "De la vox mortua a la vox viva: sistemas de composición y oralidad en las Cantigas de Santa Maria", *Boitatá: Revista do GT de literatura oral e popular da Anpoll* 19, pp. 31-50
- Colantuono, Maria Incoronata (2017a) *O Trobar nas coleções de milagros marianos da Idade Média, Literatura & cultura, Fronteiras do saber*, Brasil: Mercado de Letras, pp. 93-129.
- Colantuono, Maria Incoronata (2017b) "I miracoli della Vergine sulla via di Santiago: testimonianze nella lirica del secolo XIII", *Atti del VIII Congresso AISU, La città, il viaggio e il turismo*, Nàpols: AISU (Associazione italiana di Storia urbana), pp. 57-63.
- Colantuono, Maria Incoronata (2020) "El Corpus Christi en el ritual eucarístico y en las Cantigas de Santa Maria", *Boitatá: Revista do GT de literatura oral e popular da Anpoll* 28, pp. 21-42.
- Colantuono, Maria Incoronata (en premsa) "Itineraris de la lírica religiosa a la baixa edat mitjana des dels monestirs occitano-catalans fins a la cort d'Alfons X", *Mobilitat a l'àrea occitanocatalana medieval: cultura, política, art*, Publications de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, Brepols.
- D'Alverny, Marie Thérèse (1964) *Les Muses et les Spères célestes*, Roma: Edizioni di Storia e letteratura.
- Daumet, Georges (1906) "Les testaments d'Alphonse X le Savant, roi de Castille", *Bibliothèque de l'école des chartes* 67, pp. 70-99.
- Derrida, Jacques (1998) *De la grammatologie*, Paris: Editions de Minuit.
- D'Olwer, Lluís Nicolau (1923) "L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans MCMXV-XX*, VI, pp. 3-84.
- Dronke, Peter (1991), *Latin and Vernacular Poets of the Middle Ages*, Hampshire: Variorum.
- Duggan, Joseph J. (1999) "Modalità della cultura orale", *Lo spazio letterario del Medioevo, Medioevo Volgare*, I/1, Roma: Salerno Ed., pp.147-177.
- Eusebi, M. (1984) *Arnaut Daniel: Il sirventese e le canzoni*, Milano: Vanni Scheiwiller.

- Fernández de la Cuesta, Ismael (1987) "Las Cantigas de Santa María. Replanteamiento musicológico de la cuestión", *Revista de Musicología*, vol. 10, 1, pp. 15-37.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1993) "Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música arábigo andaluza en las Cantigas de Santa María y en las canciones de los trovadores, troveros y minnesingers", *Revista de Musicología*, vol. 16, 1, pp. 385-395.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1984) "Los elementos melódicos en las Cantigas de Santa María", *Revista de Musicología*, vol. 7, 1, pp. 5-44.
- Ferreira, Manuel Pedro (1986) *O Som de Martin Codax: sobre a dimensao musical da lirica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: UNISYS/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ferreira, Manuel Pedro (1991) "Relatorio preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer", *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5, Outubro 1991)*, eds. Aires A. Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro, vol. I., Lisboa: Cosmos, pp. 35-42.
- Ferreira Manuel Pedro (1999) "The influence of Chant on the Cantigas de Santa Maria", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria XI-XII*, pp. 29-40.
- Ferreira, Manuel Pedro (2006-2007) "Alfonso X, compositor", *Alcanate Revista de Estudios Alfonsíes* 5, pp. 117-137.
- Ferreira, Manuel Pedro (2006-2007) "A propósito de una nueva lectura de la música de las Cantigas de Santa Maria", *Alcanate Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 5, pp. 307-315.
- Fossas Colet, Ignasi M. - Rubio Sadia, Juan Pablo (2019) "El ms. 880 de la Biblioteca de Montserrat: un breviari romano-toledà del segle XIV", *Societat Catalana d'Estudis Litúrgics, Miscel·lània Litúrgica Catalana* 27, pp. 369-411.
- Frank, István (1966) *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris: Librairie Honoré Champion.
- Fidalgo, Elvira (2002) *As Cantigas de Santa Maria, Historia critica da Literatura Medieval*. Vigo: Edicions Xerais.
- Fidalgo, Elvira (2006) "Variedad métrica en las Cantigas de Santa Maria", *Studi di Filologia Romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, vol. I, ed. Pietro G. Beltrami et al., Pisa: Pacini, pp. 561-579
- Frenk, Margit (1973) "El zéjel: ¿forma popular castellana?", *Studia Ibérica, Festschrift für Hans Flasche*, Berna/München: Franck Verlag, pp. 145-158.
- García Avilés, Alejandro (1997) "Imágenes mágicas. La obra astromágica de Alfonso X y su difusión en la Europa bajomedieval", a Afonso X: *aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, coord per Miguel Rodríguez Llopis, pp. 135-172, p. 135.
- Gennerich, Friedrich (1948) "Liedkontrafaktur", *Zeitschrift für deutsches Alterum und deutsche Literatur* 82, pp. 105-141.
- Gennerich, Friedrich (1958-1960) "Der musikalische Nachlaß der Troubadours. I. Kritische Ausgabe der Melodien", *Summa Musicae Medi i Aevi* III Darmstadt ; "II. Kommentar und Revisionsbericht", *Summa Musicae Medi i Aevi* IV Darmstadt.

- Giraut de Bornelh (1989) *The cansos and sirventes of the Troubadour Giraut de Bornelh: a critical edition*, ed. Sharman, Ruth, Cambridge: Cambridge University Press.
- Giraut de Bornelh (1910-1935) *Sämtliche Lieder des Trobadors Guiraut de Bornelh*, 2 vols., ed. i trad. Kolsen, Adolf, Halle: Niemeyer.
- González, Cristina (1992) *La tercera crónica de Alfonso X: La Gran Conquista de Ultramar*, Londres: Tamesis Books.
- González, Déborah (2022) "Cantigas de Santa Maria et la tradition lyrique des troubadours", *Représentations de la Vierge Marie entre culte officiel et vénération locale. Textes et images*, a cura de Bogdan, Cristina et al., Heidelberg: Herlo, pp. 25-43.
- Greimas, Algirdas Julien (1996) *Sémantique structurale*, Paris: Larousse.
- Gruber, Jörn (1983) *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Haar, James (1995), "Music as a Visual Object: The Importance of Notational Appearance", *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario, Atti del Congresso internazionale* (4-8 octubre 1992), eds. Borghi, Renato i Pietro Zappalà, Lucca: LIM, pp. 97-128.
- Hanssen, Friedrich (1901) "Los versos de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso X", *Anales de la Universidad de Chile* 108, pp. 338-373.
- Hanssen, Friedrich (1913) "Los alejandrinos de Alfonso X", *Anales de la Universidad de Chile*, 133, pp. 81-114.
- Hanssen, Friedrich (1913) "Los endecasílabos de Alfonso X. Estudio sobre las Cantigas", *Bulletin Hispanique*, 15, pp. 284-299.
- Luigi Heilmann (1983) "Rhetoric. New Rhetoric and Linguistic Theory", *Linguaggio. Lingue, culture, Saggi Linguistici e ideologici*. Bolonia: Il Mulino, pp. 283-299.
- Huseby, Gerardo V. (1983) "Musical Analysis and Poetic Structure in the Cantigas de Santa Maria", *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies: presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. John S. Geary, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 81-101.
- Huseby, Gerardo V. (1999) "El parámetro melódico en las Cantigas de Santa Maria: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas", *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa Maria*, eds. Montoya Martínez, Jesús i Ana Domínguez Rodríguez, Madrid: Editorial Complutense, pp. 215-270.
- Karp, Theodore (1967) "St. Martial and Santiago de Compostela: an analytical speculation", *Acta Musicologica* 39, pp. 144-160.
- Karp, Theodore (1992) *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Lapa, M. Rodrigues (1955) *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, Coimbra: Coimbra Editora.
- Lawson, Wendy (1997) "Cantiga de Santa Maria no. 288: some musical implications", *España en la Música de Occidente*, 2 vols., eds. Casares, Emilio, Fernández de la Cuesta,

- Ismael i José López-Calo, Madrid: Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música (1987), vol. I, pp. 91-94.
- Llorens, Josep Maria (1979) "La música", *El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso el Sabio: ms. T.1.1 de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid: Edilan.
- Locanto, Massimiliano (2004) "Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano", *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, ed. G. Borio, Lucca: ETS, pp. 31-88.
- Lug, Robert (2019) *Semi-mensurale Informationen zur Liedrhythmik des 13. Jahrhunderts*, Stuttgart: Ibidem.
- Malizia, Umberto (1992) "Acerca del léxico lírico-musical de las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio", *Quaderni di filología e lingue romanze*, VII, pp. 165-176.
- Massip, Francesc (1988) "El repertorio musical en el teatro medieval catalán", *Revista de Musicología*, 10/3, pp. 721-752.
- Meyer-Baer, Kathi (1970) *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, Princeton University Press.
- Monari, Giorgio (2005) "Son d'alba. Morfologia e storia dell'alba occitánica", *Critica del testo* 8/2, pp. 669-763.
- Morrás, María (1988) "¿Zejeles o formas zejelescas? Observaciones para el estudio de un problema de historia literaria", *La Crónica* 17, pp. 52-72.
- Le Gentil, Pierre (1954) *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Paris: Institut Français au Portugal-Les Belles Letres.
- Le Gentil, Pierre (1963) "La strophe zadjalesque, les kardjas et le problème des origines du lyrisme roman (Deuxième Article)", *Romania* 84, 334/2, pp. 209-250.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1941) "Las cantigas del Rey Sabio", *Obras Completas, I: Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 161-189.
- Montero, Santalha i José-Martinho (2008) "A estrutura métrica de algumas das Cantigas de Santa Maria", *Agália* 93-94, pp. 87-134.
- Monteverdi, Angelo (1959) "La laisse épique", *La technique littéraire des chansons de geste*, Paris: Les Belles Lettres, pp. 128-140.
- Moralejo, José-Luís (1973) "El Cancionero erótico de Ripoll en el marco de la lírica mediolatina", *Prohemio* IV, pp. 107-141.
- Negri, Manuel (2021) "Collezioni di miracoli mariani al tempo di Alfonso X", *Revista de poètica medieval* 35, pp. 179-196.
- Nichols, Stephen (1996) *Medievalism and the Modernist Temper*, 31, eds. Bloch, Howard R. Bloch i Stephen G. Nichols, Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.
- Oldoni, Massimo (1997) "I luoghi della cultura orale", *Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo*, ed. Musca, Giosuè, Bari: Edizioni Dedalo, pp. 373-388.
- Ong, Walter J. (1982) *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York: Methuen

- Oroz Arizcuren, Javier Francisco (1987) "Melodie provenzali nelle Cantigas de Santa Maria", *Text-Etymologie*, Festschrift für H. Lausberg zum 75. Geburtstag: Stuttgart, pp. 134-147.
- Oroz Arizcuren, Javier Francisco (1972), *La lírica religiosa en la literatura provenzal Antigua*, Navarra: Institución Príncipe de Viana.
- Parkinson, Stephen (1987) "Fals refrains in the Cantigas de Santa Maria", *Portuguese Studies* 3, pp. 21-55.
- Parkinson, Stephen (1999) "Meestria Métrica. Metrical Virtuosity in the Cantigas de Santa Maria", *La Corónica, Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 27/2, pp. 21-35.
- Parkinson, Stephen (2000) "Phonology and metrics: aspects of rhyme in the Cantigas de Santa Maria", *Proceedings of the 10th Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, Londres: QMW, pp. 131-144.
- Parkinson, Stephen (2011) "Alfonso X, Miracle Collector", *CSM Estudios*, pp. 79-105.
- Pellegrini, Silvio (1962) "Le due laude alfonsine del Canzoniere Colocci-Brancuti", *Romania: Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli: Casa Editrice Armani, pp. 359-68.
- Piper, Ferdinand (1851) *Mythologie Und Symbolik Der Christlichen Kunst Von Der Ältesten Zeit Bis In's Sechzehnte Jahrhundert*, Vol II., Wimar.
- Rastier, François (1972) «Systématique des isotopies», *Essais de sémiotique poétique*, ed. por A.-J. Greimas, 80-105. Paris: Larousse.
- Rastier, François (1981) "Le développement du concept d'isotopie", *Documents du G.R.S.L.*, III, N° 29. Besançon: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Rastier, François (2009) *Sémantique interprétative*, Col. Formes sémiotiques. Paris: Presses Universitaires de France. <http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2175/rastier_si.pdf>.
- Rodrigues Lapa, Manuel (1929) *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Media, Miscelânea de língua e literatura medieval*. Lisboa: Serea Nova, pp. 63-96.
- Rossell, Antoni (1984) "Kore Kosmu (Traducció del fragment XXIII del Llibre d'Estobeu)", *Anuario de filología* 10, pp. 39-64
- Rossell, Antoni (1991) "So d'alba", *Studi in Honorem prof. Martín de Riquer*, vol. IV, Barcelona: Quaderns Crema, pp. 705-721.
- Rossell, Antoni (1998) "Le répertoire médiéval galicien-portugais: un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique", *Les voix de la mémoire. Cahiers de Littérature Orale* 43, pp. 113-130.
- Rossell, Antoni (1999) "La composición de las Cantigas de Santa María: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética", *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Centro de Documentación de Galicia, pp. 427-541.

- Rossell, Antoni (2000) "Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval", *La lingüística española en la época de los descubrimientos. Universidad de Tréveris, 16-17 de junio de 1997*. Hamburg: Hemnut Buske, pp. 149- 156.
- Rossell, Antoni (2001) "Las *Cantigas de Santa María* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica", *Literatura y cristiandad: homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada: Universidad de Granada, pp. 403-412.
- Rossell, Antoni (2004) *Literatura i música a l'edat mitjana. Lírica*, Barcelona: Dinsic publicacions musicals.
- Rossell, Antoni (2005) "La imitació métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las Cantigas de Santa María de Alfonso X", *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, eds. Rafael Alemany et al., vol. III, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 1421-1432.
- Rossell, Antoni (2006) "Les Cantigas de Santa Maria: stratégie et composition, de l'élément métrique à l'élément idéologique", *L'Espace lyrique méditerranéen au Moyen Age*, pp. 231-250.
- Rossell, Antoni (2008) "Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística: 1. Música, memoria y lingüística", *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 14,1, Hamburg: Buske, pp. 1-14.
- Rossell, Antoni (2010a) "Literatura y oralidad: música, lenguas e imitación intersistémica", *Cognitive Philology* 3, Roma: Università degli Studi Sapienza.
- Rossell, Antoni (2010b) "A circulación da música arredor do Camiño de Santiago na Idade Media: Os procesos de imitación melódica e contrafacción", *In marsupiis peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media. VII Congreso Internacional del Programa de Doctorado Europeo en Filología Románica*, Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 39-58.
- Rossell, Antoni (2012) "La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción", *Ars metrica*.
- Rossell, Antoni (2022), "Pero Meogo: Desde a métrica e a música á percepción métrica", *Abriu, Ecocrítiques: Paraules i imatges* 11, pp. 239-256.
- Rossi Germán – Disalvo Santiago A. (2003-2004) "Adán de San Victor y las *sequentiae* en las *Cantigas de Santa Maria* del Rey Sabio", *Letras. Studia Hispanica Medievalia* VI, 48-49, pp. 36-43.
- Rossi, Germán i Disalvo Santiago A. (2008) "La cantiga IIIa de las Fiestas de Santa Maria (*Tod'aqueste mund'a loar deveria*) y la secuencia *Novis cedunt vetera*: Filiaciones textuales y musicales entre las Cantigas de Santa Maria y el Códice de Las Huelgas", *Olivar*, 9/11, pp. 13-26.
- Rossi Germán i Disalvo Santiago A. (2009), "El trovador y la rosa: huellas de las Chansons Marianas Gautier de Coinci en las Cantigas de santa Maria de Alfonso X", *Medievalia*, Universidad Nacional de la Plata, n. 41, 2009, pp. 42-59.

- Schaffer, Martha E. (1999) "Los códices de las *Cantigas de Santa Maria*: su problemática", *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa Maria*, eds. Montoya, Jesús i Ana Domínguez Rodríguez, Madrid: Editorial Complutense, pp. 127-148.
- Schmitt Jean Claude (1990) *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard.
- Snow, Joseph T. (1985) "Alfonso X y/en sus Cantigas", *Estudios alfonsies*, 72, pp. 71-90.
- Snow, Joseph T. (2012) "De la métrica y versificación de las Cantigas de Santa María de Alfonso X, El Sabio, y la de los Cancioneros", *Letras*, pp. 65-66.
- Spanke, Hans (1958) "Die Metrik der Cantigas", *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio. Transcripción y estudio crítico, editado por Higinio Anglés*, vol. III/1, Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, pp. 189-238.
- Stäblein, Bruno (1956), *Hymnen I. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Monumenta Monodica Medii Aevi 1, Kassel: Bärenreiter.
- Stäblein, Bruno (1958-1961) "Eine Hymnusmelodie als Vorlage einer provenzalischen Alba", *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 2, pp. 889-894.
- Suard, François (ed.) (1991) *La Chanson de Guillaume*. Paris: Classiques Garnier Bordas.
- Suárez González, Ana (2004) "Dos calendarios leoneses de la segunda mitad del siglo XII", *Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Memoria Ecclesiae XXV*, Oviedo, pp. 161-186.
- Tavani, Giuseppe (1967) *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Treitler, Leo (1967) *The Aquitanian Repertories of Sacred Monody in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton University, Tesis doctoral.
- Trigger, Bruce G. (1989) *A History of Archeological Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wulstan, David (2001) "Contrafaction and Centonization in the CSM", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria* 10, pp. 85-110.
- Zumthor, Paul (1987) *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris: Editions de Seuil.
- Zumthor, Paul (1991) *Introducción a la poesía oral*, Madrid.

Recursos electrònics:

- BEdT. Bibliografia Elettronica dei Trovatori. Asperti, Stefano i Luca De Nigro, dirs., Sapienza Università di Roma.
- Cantigas Medievais Galego-Portuguesas. Videira Lopes, Graça i Manuel Pedro Ferreira, dirs. Universidad Nova de Lisboa.
- Cantigas de Santa Maria for singers <http://www.cantigasdesantamaria.com/>
- Corpus des Troubadours. Beltran, Vicenç i Meritxell Simó, dirs. Institut d'Estudis Catalans.

MedDB. Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa. Brea, Mercedes i Pilar Lorenzo, dirs., Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

The Oxford Cantigas de Santa Maria Database. Stephen Parkinson, dir., Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria, Oxford University.

MedMel. The Music of Medieval Vernacular Lyric, dir. Stefano Milonia, Sapienza-Università di Roma.

Manuscripts en línia:

El Escorial, MS J.b.2

<<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/E/>>

[Cantigas de Santa Mar   : Códice de los músicos] · Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial · Real Biblioteca Digital

El Escorial, MS T. I. 1

[Cantigas de Santa Mar   : Códice rico] · Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial · Real Biblioteca Digital

Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS 10069 ‘Códice de Toledo’

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000018650>>

<<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/To/>>

Codice F, Biblioteca Centrale di Firenze Banco Rari 20

<https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=258608>

<<https://archive.org/details/b.-r.-20/page/n6/mode/2up>>

