



EL BON SON EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA

Maria Incoronata Colantuono

Arxiu Occità, Universitat Autònoma de Barcelona

La presente investigación nace del trabajo realizado en el curso de encuentros académicos con el profesor Antoni Rossell, con el objetivo de analizar las relaciones textuales y musicales en la producción litúrgica y la colección alfonsina. La perspectiva analítica desde la que se aborda la cuestión, según criterios deducidos de la composición litúrgica, tiene motivaciones derivadas de la naturaleza religiosa–devocional del repertorio, y también, de la presencia de claras referencias imitativas justificadas en el plano intertextual e intermelódico, en la perspectiva de un público de *entendedors* de cultura fundamentalmente cristiana (Rossell 2001). La imitación es el principio básico de la construcción del texto y de la melodía tanto en la lírica romanica (*bastir*), como en la producción tropística y, aún antes, en el repertorio litúrgico oficial: me refiero no sólo a las técnicas de composición basadas en la utilización de las melodías tipo, sino también a la estructura de las melodías centónicas, la construcción de la cual se articula a partir del minucioso trabajo de encaje de incisiones melódicas preexistentes. La práctica del *bastir*, que menciona Raimbaut de Vaqueiras en la célebre composición *Kalenda Maya*, y el arte del *seguir* (imitar) y los tres grados¹ que encontramos en el Cancionero Colocci–Brancuti (Tavani 1984), son técnicas de composición patrimonio de la producción litúrgica. El canto litúrgico en sus variantes locales y en su forma “oficial”, el así llamado canto gregoriano, representa el gran depósito en el que se basaron todos los repertorios monódicos que florecieron en épocas sucesivas, desde la producción secuencial y tropística del siglo IX, a la lírica latina y vulgar del siglo XII–XIII.

El mismo Higini Anglès (1958) defendía un origen cristiano de gran parte de las melodías de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X: C.202 *Muito a Santa Maria / Madre de Deus, gran sabor* en relación con el Lai *Virgo glorieuse* (melodía francesa para una cantiga que tiene como protagonista un clérigo francés); C.224 *A Reynna en que é / comprida toda mesura* está en relación con *Los set goigs recomptarem* del Llibre Vermell de Montserrat; C.100 *Santa Maria, / Strela do dia con el virelai* del Llibre Vermell de Montserrat *Stella splendens*; C.414 *Como Deus é comprida Triidade, contrafactum de Pour conforter mon cuer et mon courage* de Gautier de Coinci, composición

¹ Melodía y estructura silábica; versos, rimas y estructuras estróficas; léxico que presupone un registro intertextual.

del ciclo de los *Miracles* de este autor; C.290 *Maldito seja quen non loara / a que en todas bondades* a en relación con el Conductus de Notre-Dame de Paris *Fideliuim sonet vox sobria*; C.371 *Tantos vay Santa Maria / eno seu Porto fazer* en relación con *Et especto resurrectionem mortuorum* del Credo IV del Kyriale Romanum; C.216 *O que en Santa Maria / de coraçon confiar* en relación con *Kyrie VIII de Angelis* del Kyriale Romanum; C. de loor 300 *Muito deveria / ome sempr'a loar* en relación con *Ubi caritas et amor*; C. 11 *Macar ome per folia* posible préstamo melódico del repertorio litúrgico de tropos del *Proprium Missae*. La cuestión de la relación entre las *Cantigas de Santa María* y la producción litúrgica, más allá de constataciones de similitudes melódicas, no había encontrado nunca una forma de concreción soportada de análisis musicales (Rossell 2001).

Los resultados presentados en el curso de esta intervención se enlazan con algunos de los trabajos precedentes de Rossell, en los cuales el estudioso, partiendo de las observaciones de Anglès, se interrogaba sobre la naturaleza de las estrategias melódicas adoptadas en este repertorio: estrategias que, según el autor, respondían a un proyecto de composición que incluía texto y música conjuntamente. La estrategia común métrico-melódica respondía a dos objetivos diferentes: por una parte la coherencia textual y musical del *corpus* y, por otra en el plano de la recepción, vehículo eficaz en un contexto de transmisión esencialmente oral.

El doble aspecto de la transmisión (oral y escrita) caracterizaba también el repertorio litúrgico, comprendiendo el oficial, que estaba fijado en los libros litúrgicos, pero que continuamente se reelaboraba gracias al contacto que mantenía con otras culturas. El hecho de tomar conciencia de esta posible variación, hace que derive la necesidad de plantear una óptica de investigación que vaya más allá del hecho puramente paleográfico. Diferente era, pues, la valoración y la función de la escritura en un contexto de transmisión oral, en el que la música se construía sobre fórmulas y técnicas compositivas basadas en la asunción-reelaboración de modelos métricos y melódicos preexistentes.

La elección melódica en la perspectiva del Rey Sabio tenía una precisa función aglutinadora, función que tiene que ser considerada en un proyecto volcado en la recuperación de la tradición poético-musical litúrgica y devocional: elecciones nada casuales y con voluntad de establecer vínculos con los modelos, en una óptica de intercambio y restablecimiento de sentidos originales². Pues en todas las elecciones melódicas, comprendidas también aquellas de presunta derivación litúrgica, reelaboradas en el *corpus* de las Cantigas alfonsinas, se pueden distinguir motivaciones ideológicas o religiosas.

Partiendo del presupuesto de que texto y música se articulan a partir de un elemento común, la estructura métrica, y que esta relación tiene implicaciones intertextuales y intermelódicas, articuladas en los tres polos del *mot*, *so* y *razó* (Gruber 1983), la presente contribución trata de la valoración del *bon son*, ya sea en referencia a su contexto, o ya sea, sobre todo, a su actualización concreta en la elección de los modelos escogidos por Alfonso X.

Ahora bien, puesto que la valoración del *son* supone una óptica analítica que engloba tanto el aspecto métrico como el melódico, consideramos necesario un parágrafo preliminar sobre la cuestión métrica.

² El alba de Cadenet en la cantiga 340 y la versión galiciana del *Canto de la Sibila* en la cantiga 422.

La cuestión métrica

En un profundo y perspicaz estudio, Doroty Clotelle Clarke llama la atención sobre la riqueza y la variedad de versificación que caracteriza la estructura métrica de las *Cantigas*, subrayando la abundancia de variaciones concernientes a la extensión de las estrofas y el esquema de las rimas (Clarke 1955). Esta polimetricidad, que se traduce en una vasta variedad de la extensión de los versos, con o sin cesura, con un alternar de versos con finales oxítonas y paroxítonas en la disposición de versos con número par e impar de sílabas, es el producto de un proyecto previo y consciente. La prueba de esta voluntad se encuentra en el hecho de que cualquier inusual modelo estrófico se mantiene escrupulosamente en todas las estrofas que siguen, con consideración al esquema de las rimas, al número de sílabas y a la presencia de los acentos. La cuestión, ya prospectada por Gerardo Huseby (1983), consiste en preguntarse hasta qué punto es válido, metodológicamente, tener en cuenta únicamente la rima final recurrente, como la única discriminante, en el número de sílabas de los versos; o en aceptar también, la posibilidad de versos largos con rimas internas (cesuras) sobre la base de un análisis musical. En un sistema esencialmente polimétrico, sólo el análisis musical puede resolver, en casos controvertidos, los problemas referentes a la definición de la extensión de los versos y, por consecuencia, de modelos estróficos.

El estudio de las *Cantigas* en la perspectiva simultánea de texto y música no es una idea nueva, puesto que muchos han reconocido el riesgo de incurrir en errores gravísimos cuando dejamos de lado uno de los dos aspectos.

Los principios sobre los cuales se apoya el análisis que sigue son sustancialmente dos: la determinación de la naturaleza de los modelos estróficos y la formulación clara del concepto de frase musical en este contexto. El modelo estrófico de las *Cantigas* corresponde al tipo zejelesco o, como generalmente se prefiere, a la forma de *virelai* (ab/ccab), es decir, el refrán inicial que se repite después de cada *stanza*; *stanza* dividida en *mudanza*, con su propia melodía y rima, y *vuelta* que repite melodía y rima del refrán. Por frase musical se entiende una unidad melódica delimitada por una estructura de entonación y de cadencia, con una forma y una dirección que se apoyan en un armazón determinado por el sistema modal al cual pertenece.

El caso de la Cantiga 24

Nuestro análisis se concentra en este punto sobre la Cantiga 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 con refrán Madre de Deus, non pod'errar quen en ti á fiança*. La elección de esta composición ha sido motivada por el verso *Os crerigos en mui bon son cantando Kyrie eleyson*³.

La Cantiga recoge la narración del milagro de Santa María hecho al clérigo de Chartres. La leyenda es difundida en un número considerable de

³ Ed. W. Mettmann, vv. 49–50.

colecciones de milagros: dos versiones de Gautier de Coinci, la recolección *Miracula Beatae Mariae Virginis in carnotensis ecclesiae facta*, versificada en el 1262 por Jehan Le Marchand, *Las vidas de los padres*, y también en algunos *fabliaux*, cantos morales y laudes. En España la misma leyenda fue recogida por Gil de Zamora y versificada por Gonzalo de Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora*.

El argumento trata de un clérigo pecador, ladrón y tramposo en este caso, con una especial devoción a la Virgen María que rezaba siempre antes de cometer sus fechorías. En la narración se cuenta como el clérigo murió súbitamente sin confesión y fue enterrado en lugar no consagrado; y de como Santa María apareció en visión al *preste* (sacerdote) de aquel lugar y le dijo que aquel clérigo había obtenido el perdón de su Hijo, puesto que durante su vida y en el momento de morir se confió a su protección. En el curso de esta aparición Santa María pidió, por lo tanto, que por la mañana, con solemne procesión, todos fueran a recoger al clérigo difunto para enterrarlo en lugar consagrado. Como símbolo visible del perdón, el difunto habría tenido en la boca una *fror de liro*. El *preste*, sin dudar, al día siguiente mandó el toque de campanas de fiesta, mientras todos iban a constatar el milagro de la Virgen. Cuando los clérigos llegaron al lugar del milagro recitaron sermones y, con *bon son cantando Kyrie eleyson*, devolvieron el clérigo, que recibió el milagro *con dansa*, es decir, con todos los honores, en el lugar consagrado y allí le dieron digna sepultura. Un dato significativo, que nos remite al contexto litúrgico mozárabe, es la referencia a la danza: elemento que caracterizaba la antigua liturgia hispánica, antes del proceso de unificación llevado a cabo en el siglo XI. El otro elemento que llama nuestra atención es el *bon son cantando Kyrie eleyson*; es necesario, en efecto, indagar sobre el sentido de *bon son* y sobre la presencia del *Kyrie eleison*.

Partiendo de la individuación de la forma de la composición, que en la edición de Anglès viene presentada como un *virelai* (ab/ccab) (Anglès 1958):

*Madre de Deus, non pod'errar
que (n) en ti á fiança
Non pod'errar nen falecer
que (n) loar te sab', e temer.
D'est'un miragre retraer /
quero, que foi en França.
Madre de Deus, non pod'errar
quen en ti á fiança.*

Pero un análisis de la estructura musical puede sugerir otra estructura melódica, teniendo en cuenta la naturaleza de las frases musicales, que agrupa los versos breves en unidades más largas, con rima interna:

*Madre de Deus, non pod'errar / que (n) en ti á fiança
Non pod'errar nen falecer
que (n) loar te sab', e temer.
D'est'un miragre retraer / quero, que foi en França.
Madre de Deus, non pod'errar / quen en ti á fiança*

La forma con refrán conteniendo un verso de 15 sílabas, una *mudanza* con 2 versos octosílabos y una *vuelta* con un verso de igual longitud que el refrán, podría parecer difícilmente sostenible si no se tuviera en cuenta la estructura musical y la estructura formal global, que se modela sobre una tipología fuertemente caracterizada como puede ser la de un canto litúrgico.

Cantiga 24

Ma-dre de deus non pod' er-rar
 quen en ti a fi-an-ça
 Non pod' er-rar nen fa-le-cer
 que lo-ar te sab' e te-mer
 D'est un mi-ra-gre re-tra-er
 que-ro que foi en Fran-ça

La melodía se mueve en un ámbito de V modo, con un Fa como *finalis*, un Do como nota de recitación y una gama sonora que desciende hasta una cuarta por debajo de la *finalis*: el Do grave. La *finalis* Fa, la cuerda de recitación Do y la tercera intermedia La, constituyen el esqueleto de la pieza: un canto por terceras que puede ascender hasta un Re agudo, límite superior del registro de V modo. La alternancia entre estas notas fundamentales y las otras, las disonantes, en la óptica de la monodia medieval, da pie a la distribución alternada entre tensión y reposo: elemento determinante de toda la música occidental. La cadencia cerrada, que determina el final de una frase musical o de una sección entera, se caracteriza por la presencia de una *finalis*; la media cadencia está subrayada, sobre todo, por una de las notas de la cadena de terceras. En este caso nos encontramos de frente con la excepción de una *mudanza* con dos frases idénticas, que acaban con media cadencia, mientras que la llena viene retrasada al final de la *vuelta*: estructu-

ra que da a la *mudanza* un sentido de tensión acrecentada, convirtiéndose en la cumbre de un movimiento ensanchado que conduce a la fase de reposo sólo en la *vuelta*. Por lo tanto, el análisis musical determina otro tipo de forma: AbbA, con un refrán constituido por una sola frase musical y una *stanza* con una *mudanza* de dos frases idénticas y una *vuelta* que repite la larga frase del refrán. Aunque se quisiese considerar según criterios de duplicidad (aa'bbaa') con el refrán constituido por dos frases idénticas, con cadencia final diferente, una abierta y otra cerrada (*ouvert y clos*), resultaría igualmente una forma tripartita, con frases musicales únicas o dobles repetidas.

Esta modalidad de repetición es típica de la forma de *Kyrie eleison*: la pieza litúrgica que de hecho viene citada en el texto de la composición. Pero para ello describiremos la forma de *Kyrie eleison*.

El *Kyrie eleison*, como todas las piezas del *Ordinarium* de la Misa, constituye un añadido, de época relativamente tardía, respecto al repertorio gregoriano. El proceso de composición de las melodías de *Kyrie eleison* se inicia a partir del siglo X, logra su florecimiento entre los siglos XI-XII y continúa hasta el siglo XV. El número de melodías que han llegado hasta nosotros, cerca 200, constituye solamente una parte del ingente patrimonio compuesto (Landwehr–Melnicki 1955). Desde el punto de vista de la estructura formal, el *Kyrie eleison* consta de tres aclamaciones, cada una entonada tres veces: *Kyrie eleison*, *Chiste eleison*, *Kyrie eleison*. La modalidad de repetición melódica determina estructuras formales diferentes: la forma más simple se sirve de una única frase melódica por cada una de las aclamaciones, a excepción de la última, pudiendo tener melodía variada; la otra forma prevé la utilización de la misma frase melódica por las aclamaciones de los dos *Kyrie* y una diferente por el *Chiste*, determinando la forma característica a arco (ABA), estructura que reconocemos en la Cantiga 24; el último tipo de forma adopta tres melodías diferentes por cada una de las tres aclamaciones.

Antes de convertirse en un canto autónomo, el *Kyrie* fue introducido en la liturgia como invocación del pueblo para expresar la adhesión a las plegarias pronunciadas por un ministro (diácono). Era pues una melodía de intercesión, de estructura silábica muy simple. Originalmente estaba situada después de las Lecturas como plegaria de despedida de los catecúmenos, y mantuvo esta función aún cuando fue introducida en Occidente en el siglo V. Con la desaparición del catecumenado, fue desplazado al inicio de la Misa, manteniendo su forma original. A partir del siglo X fueron compuestas nuevas melodías y textos (tropos), los *incipit* de los cuales quedan todavía ligados al *Kyrie* de referencia. El *Kyrie eleison* se convierte así en pieza perteneciente al *Ordinarium Missae*, apto para recibir un tropo, como comentario de alabanza a la palabra *Kyrie*. Pero lo que más cuenta es su estructura formal y la presencia de elementos significativos que lo caracterizan. La forma que nos interesa examinar en este trabajo es la tripartita ABA, con el *Christe*, aclamación central, que asciende melódicamente en un registro más agudo: estructura arquitectónica en forma de arco. Merece particular atención la incisión melódica que en un número considerable de *Kyrie* subraya la sílaba *e* de *eleison*: un breve melisma que se presenta igual en las 9 invocaciones o desplazado al registro superior del *Christe*.

Es. *Kyrie Alme pater*:

KYRIALE 745

X

IN FESTIS ET MEMORIIS B. M. V.

(*Alme Pater*)

XI. s.

K Y- ri- e e- lé- i-son. Ký-ri- e e- lé- i-son.

Ký- ri- e e- lé- i-son. Christe e- lé- i-son. Chri-

ste e- lé- i-son. Christe e- lé- i-son. Ký-ri- e

e- lé- i-son. Ký- ri- e e- lé- i-son. Ký-ri- e

** e- lé- i-son.

El análisis de la estructura melódica de la Cantiga 24 sugiere una arquitectura compositiva típica de un *Kyrie eleison*, arquitectura destacada por la presencia de elementos de inequívoca derivación kyriale: la compleja estructura tripartita ABA, que resulta de la unión de los versos, es la de un *Kyrie* con la parte central (*Christe eleison*) melódicamente orientada hacia el registro más agudo respecto de las dos frases que la recogen; la presencia de la pronunciación de las sílabas del mismo inciso melismático en los mismos puntos de cada una de las frases musicales (*fa sol la sol*), idéntico pero transportado a un registro agudo en la frase central (*la sib do sib*), que en los *Kyrie* remarca la sílaba *e* de *eleison*.

Si todos estos elementos no fueran suficientes se debería considerar la extraordinaria similitud de esta melodía con la del *Kyrie Orbis Factor*. Comparación sugerida por Baroffio y efectuada con la versión del Gradual Triplex, una lección más bien uniformada teniendo en cuenta las innumerables variantes de las lecciones de los *Kyrie* en la práctica usada en los diferentes centros litúrgicos⁴.

Kyrie "Orbis factor" *Cantiga 24*

Ky - ri - e e - lé - i - son

Ma-dre de Deus non pod' er - rar

Ký - ri - e e - lé - i - son

que en ti a fi - an - ça

⁴ Graduale Triplex, *In Dominicis per annum: Kyrie XI Orbis factor*, p. 748.

Sin embargo, en este caso más que la comparación nota contra nota, pudiéndose relevar significativa en un contexto de repertorio codificado por escrito, se adopta un criterio de reconocimiento de módulos melódicos de perfil inconfundible, en una óptica de transmisión oral. Aquí, efectivamente, se reconoce una incisión melódica con rico significado mnemotécnico, que determina la inequívoca presencia del modelo melódico del *Kyrie orbis factor*, prescindiendo de la variedad de lecciones codificadas.

Así pues, considero que hay elementos determinantes para poder sostener que nos encontramos frente a un extraordinario ejemplo de construcción musical en forma de *Kyrie eleison*. Además, considero que se puede captar la clara intención de querer citar el modelo melódico del *Kyrie Orbis factor*. Finalmente, sería necesario explicar el porqué una pieza del *Ordinarium Missae* ha sido inscrita en un contexto del todo extraño a aquél de la celebración eucarística. Pues bien, hace falta recordar que originariamente el *Kyrie* no formaba parte de la Misa, siendo una aclamación insertada en alternancia a las invocaciones de las letanías: función conservada como mínimo hasta el último Concilio, en el contexto de la arcaica Misa del Sábado Santo y en el interior de la procesión de Rogaciones. Posiblemente aquí se quiere renombrar el contexto procesional del *rogar*: los clérigos arrepentidos piden a la Virgen la obtención del perdón. Hoy todavía se utiliza el *Kyrie eleison* como canto de los entierros y oficio de difuntos, y a menudo se dice *cantarkirie-leison* con el significado de pedir misericordia.

El referimiento a la *flor de lirio* (del lat. *lilium*) que despunta de la boca del clérigo difunto tiene una clara simbología, que se asocia también al tema de las cinco rosas que salen de la boca del monje, protagonista de la Cantiga 56 *Esta é de como Santa María fez nacer as cinco rosas na boca do monge de pos ssa morte, pol-os cinco salmos que dizia a onrra das cinco leteras que á no seu nome*. En esta versión, cada una de las cinco rosas tendría que simbolizar uno de los cinco salmos cantados por el monje, de los cuales, las cinco primeras palabras del *incipit*, como un acróstico, formarían el nombre de María.

Pero la simbología del *lilium* tiene vínculos todavía más afines con la figura de la Virgen, si acaso se considera la analogía expuesta en la Antífona del Oficio *In natale Virginis*, testimoniada ya en los antiguos Antifonarios de Rheinau y Silos (Hesbert 1965): *Sicut lilium*. El *lilium* era, en el contexto litúrgico, la flor elegida como símbolo de candor y virginidad, las virtudes que distinguen la figura de Santa María.

La asociación Santa María – *lilium* tiene pues también un origen simbólico litúrgico, que en un recorrido de búsqueda orientado a la individuación de modelos litúrgicos, y también simbólicos, no puede de ningún modo pasar inadvertida.

La locución *bon son* recurre también en otras Cantigas, y probablemente con intención de referencia al universo litúrgico. La Cantiga 82, *Como Santa Maria guardou un monge dos diaboos que o quisieran tentar e se lle mostraron en figuras de porcos pol-o fazer perder*, narra como Santa María corrió a proteger a un monje tentado por los diablos, que se le aparecían con forma de *porcos*. Cuando la Virgen interviene lo hace con *bon son*: *ea Virgen Santa mans'e en bon son confortou o frade, dizend': A mi praz...*⁵

⁵ Ed. W. Mettmann: vv. 48-49

La estructura formal en la edición de Anglès se presenta como un *virelai* (aa'//bbca'):

*A Santa Maria mui bon servir faz
pois o poder ela do demo desfaz
Ond' a veo d'esto que en Conturbel
fez Santa Maria miragre mui bel
por un monge boo, cast'e mui fiel,
que viu de diabres viir mui grand' az.*

Pero un análisis musical, basado en criterios precedentemente expuestos, me ha permitido distinguir otra estructura formal:

*A Santa Maria mui bon servir faz / pois o poder ela do demo desfaz
Ond' a veo d'esto que en Conturbel / fez Santa Maria miragre mui bel
por un monge boo, cast'e mui fiel, / que viu de diabres viir mui grand' az.*

Cantiga 82

A San-ta Ma-ri-a mui bon ser-vir faz
pois o po-der e-la do de-mo des-faz
Ond a-ve-o d'es-to que en Con-tur-bel
fez San-ta Ma-ri-a mi-ra-gre mui bel
por un mon-ge bõ-o cast'e mui fi-el
que viu de di-a-bres vi-ir mui grand' az

El modo de referencia en la Cantiga 82, así como el de la Cantiga 24, es el V, con *finalis* FA, cuerda de recitación DO y una gama sonora que se extiende del MI grave al RE agudo, límite extremo del V modo. El refrán empieza con la nota *finalis*, el sonido más importante del modo, y termina con la misma *finalis*, comprendiendo una entera frase musical divisible en dos semifrases con idéntico inicio: *ouvert* y *clos*. Nos encontramos pues delante de una larga frase con cesura en el medio, determinada musicalmente por una cadencia

no llena, y poéticamente por una rima interna. De éste modo se prospecta una estructura de todos modos tripartita (AbbA' o si se prefiere aa'bba'a') similar a la de la Cantiga 24: una estructura de *Kyrie eleison*. Pues bien, es también en este caso que tenemos un extraordinario ejemplo de similitud melódica con el *Kyrie XVII*, conocido también como *Kyrie salve*⁶.

Kyrie "Salve" Cantiga 82

A San-fa Ma-ri-a mui bon ser-vir fez
Ky-ri - e e - lé - i - son

Esta última no es nada más que una prueba ulterior de la valoración de la locución *bon son*, que en los casos analizados siempre se refleja en una estructura formal de pieza litúrgica, y en nuestro caso en el *Kyrie eleison*. En otros contextos su significado parece aún referirse a modelos de derivación litúrgica, como es el caso de otras Cantigas (270, 188, 410); pero este va a ser el argumento de una próxima exposición.

Concluyo recordando que el intento de esta investigación se proponía, como punto de partida, la distinción de vínculos textuales, musicales y de contenido entre las *Cantigas de Santa María* y la producción litúrgica contemporánea, aquella ligada a la composición tropística. El punto de llegada, a través del análisis musical, ha sido la efectiva constatación de la elección del modelo litúrgico en aquellas Cantigas que se caracterizan por la presencia de la expresión *bon son*. Sobre la base de las convergencias encontradas podemos considerar que el adjetivo *bon*, que no implica cuestiones de juicio estético sino más bien adhesión al modelo de elección, se convierte en una referencia de los modelos litúrgicos.

Finalmente, quisiera añadir alguna reflexión sobre la estructura del *Kyrie eleison*, que de hecho es una composición tropada, y el tropo es el género fruto de la imitación por excelencia. Subrayo este aspecto porque creo que los procedimientos compositivos de las Cantigas se tienen que buscar sobre todo en la producción tropística: aquella producción que acoge reminiscencias intencionales del repertorio oficial y las filtra a través de una nueva sensibilidad artística, transfigurándola en una nueva apariencia expresiva, tímbrica y rítmica. El mismo proceso de asimilación musical y cultural que viene efectuado en la obra de composición de las *Cantigas de Santa María*. El fenómeno puede ser parangonado a aquél, descrito en geología, de la transformación de los estratos rocosos seguido de sus contactos, en particular condición de presión y temperatura. Dicho proceso de transformación geológica, conocido con el nombre de metamorfosis por contacto, puede ser adoptado en el caso de buena parte de las formas de asunción–elaboración de estructuras musicales,

⁶ Graduale Triplex, *In Dominicis Adventus et Quadragesimae: Kyrie salve C*, p. 765.

práctica que recoge, ya sea la producción litúrgica, ya sea la profana medieval, y que permite la individuación de los nexos y contactos entre repertorios (Baroffio 1988). En este sentido la obra de Alfonso X puede considerarse una síntesis artística extraordinaria, en la cual convergen trazos del pasado litúrgico musical, tanto si es autóctono como si no lo es, reinterpretados según modalidades de lecturas nuevas. Las melodías se mueven sobre itinerarios ricos en implicaciones, itinerarios ligados a la memoria y a sus variaciones, el todo marcado por alternancias de lo conocido y de lo desconocido, del presente, del pasado y, muchas veces también, por el involuntario olvido.

Bibliografía citada

- ANGLÈS, Higiní. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1943-1964. (1964: vol. I facsímil del códice j.b.2 del Escorial. 1943: vol. II transcripción musical. 1958: vol. III (1) Estudio crítico: “Die Metrik der cantigas, Abhandlung von Haus Spanke”. 1958: vol. III (2) Las melodías Hispanas y la monodía lírica Europea SS. XII-XIII.)
- ANTONELLI, Cristiana. “Composizioni maqam nei repertori liturgici latini”. *Musica e liturgia nella cultura mediterranea, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 2-5 ottobre 1985. Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*. Ed. Piero G. Arcangeli. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1988.
- BAROFFIO, Giacomo. “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*. Ed. G. Baroffio e S. Chierici. Como: Autunno musicale, 1988.
- CHAMBERS, Frank M. “Imitation of form in the old provençal lyric”. *Romance Philology* VI, (1953): 104-120.
- CLARKE, Dorothy Clotelle. “Versification in Alfonso el Savio Cantigas”. *Hispanic Review* 23, (1955): 83-98.
- FERREIRA, Manuel Pedro. “Bases para la transcripción: el canto gregoriano y la notación de las Cantigas de Santa María”. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo*, 2. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1993.
- “Relatorio preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer”. *Actas do IV Congresso da Associação Hispanica de Literatura Medieval*. Lisboa: ed. Cosmos, 1991.
- FERRETTI, Paolo Maria (Abate Paolo). *Estetica gregoriana dei recitativi liturgici*. Ed. P. Pellegrino M. Ernetti. Venezia-Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964.
- *Estetica gregoriana ossia trattato delle forme musicali del Canto gregoriano* I. Roma: Pontificio Instituto de Musica Sacra, 1934.
- GENNRICH, Friedrich. *Die Kontrafaktur im Liedshaffen des Mittelalters*.

- Summa Musicae Medii Aevi. Ed. Friedrich Gennrich, 12. Langen bei Frankfurt: n.p., 1965.
- GRADUALE TRIPLEX. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes e Desclée. Paris-Tournai, 1979.
- GRUBER, Jörn. *Die Dialektik des Trobar*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983.
- HESBERT, René-Jean (Prevost René). “Manuscripti cursus monasticus“. *Corpus Antiphonarium Officii*. Roma: Herder, 1965 (Rerum Ecclesiasticarum Documenta, series maior, fontes VIII).
- HUGLO, Michel. “Tradition orale et tradition écrite dans la transmission des mélodies grégoriennes“. *Studien zur Tradition in der Musik: Kurt von Fischer 60. Geburtstag*. Ed. H. H. Eggebrecht e M. Lütolf. München: Musikverlag Katzbichler, 1973.
- HUSEBY, Gerardo V. “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: Hisp. Seminary of Medieval Studies 1983: 81-101.
- LANDWEHR-MELNICKI, Margaretha. *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*. Regensburg: Bosse, 1955.
- LEYDI, Roberto. “Una nuova attenzione per la musica liturgica di tradizione orale“. *Musica e liturgia nella cultura mediterranea, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 2-5 ottobre 1985. Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*. Ed. Piero G. Arcangeli. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1988.
- LEVY, Kenneth. “On Gregorian Orality“. *Journal of American Musicological Society* XLIII, 1990: 185-227.
- MALIZIA, Uberto. “A cerca del léxico lírico-musical de las Cantigas de S. Maria de Alfonso X el Sabio“. *Quaderni di filologia e lingue romanze* 7, 1992: 163-204.
- METTMANN, Walker. *Alfonso X o Sabio. Cantigas de Santa Maria*. Madrid: Castalia, 1986.
- MONTOYA, Jesús. *Alfonso X el Sabio: Cantigas*. Madrid: Ed. Catedra, 1997.
- PLANCHART, Alejandro Enrique. “About Tropes“. *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* n. s. 2, (1982): 125-35.
- “Italian Tropes“. *Mosaic* XVIII/4, (1985): 11-31.
- “On the Nature of Transmission and Change in Tropes Repertories“. *Journal of the American Musicological Society* XL/1-2, (1988): 215-49.
- *The Repertory of Tropes at Winchester*. 2 vols., Princeton: Princeton University Press, 1977.
- ROSSELL, Antoni. “A musica da lirica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrucción arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música“. *Anuario de Estudios Literarios Galegos* 1996. Vigo: Galaxia (1997): 41-76.
- “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval“. *La lingüística española en la época de los descubrimientos*. Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe. Tréveris 16 a 17 de junio de 1997. Ed. Beatrice Bagola. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 2000: 149-156.

- “La composición de las *Cantigas de Santa María*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética”. *Actas de la Asociación Internacional de Estudios Galegos*. Ed. de Dieter Kremer, Sada-Trier: Edición do Castro-Centro do Documentación de Galicia de la Univ. Trier, 1999.
- “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, 2001: 403-412.
- “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, 1998: 113-132.
- “So d’alba”. *Studia in honorem Prof. Martí de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, vol. IV, 1991: 705-722.
- TAVANI, Giuseppe. “Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese”. *Atti del III Congresso Internazionale sul tema: La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*. Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975 (*L’Ars Nova italiana del trecento*, IV). Certaldo, 1975: 425-433 (publicado después con el título “Relacións entre texto poético e texto musical na lírica galego-portuguesa”. *Grial* XXII, 83, 1984: 3-10).
- TREITLER, Leo. “Oral, Written and Literate process in the transmission of Medieval Music”. *Speculum* 56, 3, (1981): 471-491.
- “Orality and Literacy in the Music of the Middle Ages”. *Parergon* 2, (1984): 143-74.

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

