

**Rossi, Germán Pablo ; Disalvo, Santiago**

*Modelos cortesanos y modelos litúrgicos en la corte alfonsí : la performance cantada de las Cantigas de Santa María (CSM)*

Letras N° 61-62, 2010

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Rossi, G. P., Disalvo, S. (2010). Modelos cortesanos y modelos litúrgicos en la corte alfonsí: la performance cantada de las Cantigas de Santa María (CSM) [en línea], *Letras*, 61-62, 279-287. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/modelos-cortesanos-y-modelos-liturgicos.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

**Modelos cortesanos y modelos litúrgicos en la corte alfonsí:  
la performance cantada de las *Cantigas de Santa María* (CSM)**

**Germán Pablo Rossi**

Universidad de Buenos Aires

**Santiago Disalvo**

Universidad Nacional de La Plata  
Seminario de Edición y Crítica Textual

El presente trabajo interdisciplinario ha surgido en el marco de un proyecto de investigación de la UNLP sobre oralidad, escritura e imprenta en la literatura hispanomedieval, dirigido por la Dra. Gloria B. Chicote: *La voz, la pluma y la invención tipográfica: oralidad, escritura e imprenta en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento* (2006).

**Resumen:** Junto a la evidente *performance* de tipo trovadoresco en la corte de Alfonso X, el análisis melódico de algunas *Cantigas de Santa María*, en confrontación con el estudio de sus aspectos textuales, indica que se habría producido un efecto estético “litúrgico” en su *performance* (según la definición de Zumthor, 1991), análogo al tono impetratorio de la voz autoral que recorre la obra. Se propone un *corpus* de posibles fuentes o cognados de la poesía litúrgica de los siglos X-XIII, que pudo haber influido en la producción alfonsí, contenida en colectáneas de himnodia monástica como el *Hymnarius Moissacensis* (Moissac, s. X) o el *Prosarium Lemovicense* (San Marcial de Limoges, ss. X-XII), y en la rica obra de *sequentiae* de la Abadía de San Víctor (París, s. XII). En ámbito hispánico, además de la himnodia de los breviarios de los siglos XIII-XIV (*Oscense*, *Illerdense*, *Matritense*, entre otros), han sido tenidas en cuenta, debido a la cercanía con el mismo Alfonso X, las piezas del *Códice* del monasterio de Las Huelgas de Burgos y del *Officium BMV* de fray Juan Gil de Zamora. Algunas cantigas mencionan de forma explícita himnos, antifonas y secuencias de la tradición litúrgica en honor a la Virgen, composiciones que pueden, por tanto, considerarse *fuentes directas*. Pero también las *cantigas de loor*, en general, comparten con esta antigua lírica litúrgica unos mismos tópicos,

producto de una misma tradición lírica culta monástica: las *fuentes primigenias* (oraciones, cantos e imágenes que al *scriptorium* alfonsí no podían resultar ajenos).

**Palabras claves:** *Cantigas de Santa María* - Alfonso X – fuentes – performance.

**Abstract:** The melodic and textual analysis of some *Cantigas de Santa María* by King Alphonsus X indicates the presence of a “liturgical” aesthetic effect in his *performance* (according to Zumthor’s definition, 1991), analogous to the impetratory tone in the author’s voice. We propose a *corpus* of possible sources in 10-13<sup>th</sup> century liturgical poetry that might have influenced Alphonsus, gathered in monastic collections such as the *Hymnarius Moissacensis* (Moissac, 10<sup>th</sup> century) or the *Prosarium Lemovicense* (Saint Martial of Limoges, 10-12<sup>th</sup> century), and the *sequentiae* of Saint Victor’s Abbey (Paris, 12<sup>th</sup> century). In the Hispanic context, besides the 13-14<sup>th</sup> century collections of hymns (*Oscense*, *Illerdense*, *Matritense*, among others), we have considered the *Codex* in Las Huelgas monastery in Burgos and Fray Juan Gil de Zamora’s *Officium BMV*. Some songs remit to direct sources in the liturgical tradition in honour of Virgin Mary, whereas the *cantigas de loor*, in general, share the topics of the educated lyrical monastic tradition as it can be found in prayers, songs and images.

**Key-words:** *Cantigas de Santa María* – Alphonsus X – sources – performance.

Las *CSM* como compendio universal, trabajo de síntesis de conocimientos tradicionalmente monásticos y cortesanos, tienen una cierta aspiración a instituirse como *Mariale*, es decir, una obra mariana total, una *summa* que contiene los relatos de todos los milagros que se han podido reunir, la himnodia litúrgica, y la inserción de numerosos elementos doctrinales. Así, pues, junto a la evidente *performance* de tipo trovadoresco en la corte de Alfonso X, el análisis melódico de algunas *CSM*, en confrontación con el estudio de sus aspectos textuales, indica que se habría producido un efecto estético “litúrgico” en su *performance* (según la definición de Zumthor, 1991), análogo al tono impetratorio de la voz autoral que recorre la obra.

Para el análisis, se ha tenido en consideración la poesía litúrgica de los siglos X-XIII, que pudo haber influido en la producción alfonsí, contenida en colectáneas de himnodia monástica como el *Hymnarius Moissacensis* (Moissac, s. X) o el *Prosarium Lemovicense* (San Marcial de Limoges, ss. X-XII), y en la rica obra de *sequentiae* de la Abadía de San Víctor (París, s. XII). En ámbito hispánico, además de la himnodia de los breviarios de los siglos XIII-XIV (*Oscense*, *Illerdense*, *Matritense*, entre otros), han sido tenidas en cuenta, debido a la cercanía con el mismo Alfonso X, las piezas del *Códice* del monasterio de Las Huelgas de Burgos y del *Officium BMV* de fray Juan Gil de Zamora.<sup>1</sup> Todas estas influencias pueden ser entendidas en dos aspectos. En primer lugar, algunas cantigas mencionan de forma explícita himnos, antifonas

<sup>1</sup> Las ediciones utilizadas son: *Hymnarius Moissacensis*, *Prosarium Lemovicense* y breviarios hispánicos (*Hymnodia Hiberica*), tomos II, VII y XVI de *Analecta Hymnica Medii Aevi* (1886-1922), respectivamente; secuencias victorinas (Adán de San Víctor: *Sämtliche Sequenzen*), Wellner (1955); *Códice de Las Huelgas*, Asensio Palacios y Lorenzo Arribas (2001); *Officium de Gil de Zamora*, Fita (1885b).

**Modelos cortesanos y modelos litúrgicos en la corte alfonsí:  
la *performance* cantada de las *Cantigas de Santa María* (CSM)**

y secuencias de la tradición litúrgica en honor a la Virgen, composiciones que pueden, por tanto, considerarse *fuentes directas*. En segundo lugar, las *cantigas de loor*, en general, comparten con esta antigua lírica litúrgica unos mismos tópicos, producto de una misma tradición lírica culta (litúrgica, monástica): ancestros latinos que hemos dado en llamar *fuentes primigenias*.<sup>2</sup>

En las *cantigas de loor* revelan su presencia, no sólo los salmos, sino muy especialmente los himnos y las antífonas (sobre todo, las cuatro que se adoptaron como antífonas finales para la oración nocturna de Completas: *Salve Regina*, *Ave Regina Caelorum*, *Regina Caeli laetare*, *Alma Redemptoris Mater*). Cantigas como la 90 o la 340 parecen estar construidas a base de ciertas antífonas marianas presentes en la liturgia. La “omnipresencia” de los tradicionales *Ave Maris Stella* (himno) y *Salve Regina* (antífona) señala la significativa filiación con las plegarias marianas litúrgicas, no sólo como citas directas sino como “fuentes primigenias”. El *Ave Maris Stella* subyace en el discurso de varias *cantigas de loor* como, por ejemplo, la 60, *Entre Av’ e Eva* y la 100, *Santa Maria Strela do dia*. La conocida advocación mariana “advocata nostra”, del *Salve Regina*, en combinación con otras denominaciones contenidas en la misma antífona (“Regina”, “mater misericordiae”), es empleada en muchas *cantigas de loor* (30, 70, 150, 350, 360, 370), por lo que *Salve Regina* puede también considerarse una de sus “fuentes primigenias”.

No se trata aquí de indagar una filiación entre piezas u obras en particular, sino una filiación o relación (continuación, asimilación, préstamo o imitación) entre dos prácticas performativas concretas: la litúrgica y la de las mismas cantigas en la corte alfonsí. Como hemos expuesto en otra oportunidad,<sup>3</sup> la descripción de los elementos correspondientes tanto a una ejecución de tipo juglaresco-trovadoresco (que, en adelante, llamaremos “cortesana”) como a una de tipo litúrgico, puede organizarse a partir de la distinción de tres niveles presentes en la obra total: la *performance* representada (es decir, la representación de actos y actores de *performance*), la *performance* realizada (las marcas de una *performance* del poema que tuvo lugar) y la *performance* futura (indicaciones de una eventual *performance* del poema, que podría tener lugar).

### **I. *Performance* representada**

La representación de actos de *performance* por parte de diversos actores es un aspecto destacable tanto en las cantigas narrativas, como en su correlato iconográfico. Nos

<sup>2</sup> Al referirnos a “fuente primigenia” o “acervo común”, somos conscientes del concepto de intertextualidad, fijado por la teoría literaria moderna, definido por Julia Kristeva (1969) como el “mosaico de citas” a partir del cual se constituye todo texto en tanto absorción y transformación de otro texto. Hemos preferido aquí la denominación más antigua de “fuente”, con la distinción entre fuentes directas y primigenias, porque permite evocar la idea de un repositorio anterior, aunque ampliamente difundido y en expansión en el siglo XIII, del cual la poesía en romance (como las CSM) ha adoptado, ya sea como cita, como traducción o como imágenes/conceptos reelaborados y desarrollados, una serie abundante, pero identificable y clasificable, de piezas, tópicos y términos.

<sup>3</sup> Rossi, G. y S. Disalvo, “Un cantar que cantassen os jograres” [CSM 172, 33]: las formas de la *performance* en las *Cantigas de Santa María*, VIII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, Mendoza, mayo 2007.

encontramos aquí con figuras de juglares y trovadores, presentes como personajes en varias cantigas narrativas (8, 194, 238, 259, 293, 291), y mencionado en otras, como la 172.

En un gran número de cantigas narrativas es posible reconocer la ejecución de algún tipo de canto litúrgico:

- 1) monjes que rezan las horas canónicas.<sup>4</sup>
- 2) mención específica de la *performance* cantada de algún himno o antífona (cantigas 6, 55, 94).
- 3) mención de la “creación” o “momento inaugural” de un canto nuevo (cantigas 202, 262).

Existe en el cancionero la mención explícita a una serie de textos litúrgicos, en más de una decena de cantigas, casi todos ellos presentados en acto de *performance*: desde la salutación angélica, *Ave Maria*, en las cantigas 71, 152 y 269, hasta antífonas, himnos y secuencias: *Ave Maris Stella* (cantigas 94, 180), *Salve Regina* (55, 262, 313), *Gaude Maria Virgo* (6), *Salve Mater Salvatoris* (202). Estos cantos suelen ponerse en boca de los devotos beneficiarios del milagro. Por ejemplo, en la cantiga 6, se relata cómo un niño devoto de la Virgen canta sus alabanzas: “e era un cantar que diz: *Gaude Virgo Maria*” (v. 24). En su edición a las CSM, Mettmann (1986: 56) introduce una nota a este verso, sugiriendo que se trata del canto latino *De (septem) gaudiis (BMV)*, que ha servido como fuente de la cantiga 1 (“*A PRIMEIRA CANTIGA DE LOOR DE SANTA MARIA, EMENTANDO OS VII GOYOS QUE OUVU DE SEU FILLO*”).

Otro relato, acaso el más interesante en este sentido, es el de la cantiga 262, que refiere un milagro acontecido en Le Puy, a través del cual la Virgen sana a una mujer sordomuda que, habiendo quedado encerrada en una iglesia, oye que:

ant' a Virgen, que poseran ant' ençima do altar,  
en bon son “*Salve Regina*”; e esta foi a primeira  
...  
Veiz que nunca foi cantada.  
(262, 21-25).

Se trata de una *performance* “celestial” de la mencionada antífona *Salve Regina*.<sup>5</sup> Utilizada como canto procesional en las órdenes cluniacense y cisterciense, más tarde por los franciscanos y los dominicos, terminó agregándose al oficio de Completas como antífona final. El autor, consciente de la vasta difusión de esta plegaria tradicional, narra en esta

<sup>4</sup> En las CSM todas las horas del oficio están mencionadas, se citan versículos de los salmos y se alude a los cánticos que entonan los frailes, monjas y clérigos devotos de la Virgen (como se verá en el capítulo V). Tanto las CSM como las obras del mester de clerecía atestiguan la vastísima difusión que había adquirido, en los siglos XII y XIII, el rezo de las horas de la Virgen, es decir, el *Officium Parvum Beatae Mariae Virginis*: “In the twelfth century the custom was widespread in the monasteries of reciting the Little Office of the Blessed Virgin before the canonical office, and to add to Compline the *Salve Regina* or other anthems in her honour” (Raby 1953, 365). Las horas de la Virgen consistían en una devoción particular a la Madre de Dios, hecha por lo general de forma individual, cuando el monje disponía de un momento libre de otras obligaciones. En el así llamado “Pequeño Oficio”, se contemplaba una escena de la vida de María en cada hora (el culto es un antecesor del Rosario).

<sup>5</sup> Esta antífona, de discutida autoría, data del siglo XI o principios del XII, y ha sido atribuida en diversas ocasiones a San Bernardo de Claraval, a Adhemar de Monteuil, obispo de Le Puy, al obispo Pedro de Compostela o a Hermann Contractus, monje de Reichenau.

**Modelos cortesanos y modelos litúrgicos en la corte alfonsí:  
la *performance* cantada de las *Cantigas de Santa María* (CSM)**

cantiga el sobrenatural *acto performativo* que le dio origen, al tiempo que la emplea, junto con otras, como “fuente primigenia” en las de *loor*.<sup>6</sup>

## **II. *Performance* realizada**

No podemos dejar de considerar la dimensión oral performativa y, en ella, especialmente las huellas de un acto de *performance* de los poemas mismos. Nuevamente, la cantiga 8 (la del juglar y la candela) nos proporciona aquí un ejemplo. El anuncio que el narrador hace del milagro y, sobre todo, la invitación a escucharlo en ese momento, “*ora oyd’ o miragre, e nos contar-vo-lo-emos*” (v. 10; “*ahora oíd el milagro, y nosotros os lo contaremos*”) transportan el texto a una situación de enunciación que bien pudo haber sido performativa.

Además de estas constantes alocuciones al auditorio, los ejemplos pueden extenderse desde la invectiva del yo lírico a la comunidad trovadoresca (en lo que podría ser la versión escrita de una diatriba oral que ha tenido lugar, y que en algunos casos adopta la forma del género *tensó*), hasta la exhortación a alabar a la Virgen cantando y bailando.<sup>7</sup> Como vemos, la densidad de las marcas orales no es en las CSM un asunto nada desdeñable, y requiere de una indagación más profunda con criterios diferentes a los utilizados en otras obras en verso o, a lo sumo, de carácter meramente recitativo.

Tomando en consideración el aspecto musical, es posible analizar los elementos performativos desde una perspectiva claramente diferente de lo literario o de lo iconográfico. Pueden diferenciarse dos niveles: por un lado, las características particulares de los elementos musicales (melódicos, rítmicos, formales y notacionales) presentes en las melodías conservadas y, por otro, la existencia de diferentes versiones de la misma pieza que permiten inferir indicios performativos de variación y ornamentación melódico-rítmica. En el primer caso, podríamos citar los elementos musicales que vinculan determinadas piezas con otros repertorios anteriores, contemporáneos o posteriores a la producción de las cantigas, aportando elementos vinculables con una situación de *performance*. Estos indicios pueden organizarse en: 1) *aspectos melódicos*: características fraseológicas, interválicas y modales de la melodía, parentescos melódicos con otros repertorios y contrafactas parciales o totales; 2) *aspectos rítmicos*: características fraseológicas y estructurales de los valores rítmicos, vinculaciones rítmicas con otros repertorios; 3) *aspectos formales*: características estructurales de la forma musical y su relación con los aspectos literarios (articulación de las distintas melodías, redundancia y variación), vinculaciones formales con otros repertorios; 4) *aspectos notacionales*: características paleográficas de la notación utilizada para transcribir el repertorio y vinculaciones paleográficas con otros repertorios conservados.

En relación con los elementos musicales es importante destacar algunos trabajos que si bien no han abordado particularmente los aspectos de la *performance* han investigado las relaciones melódicas del repertorio de las CSM. Es así cómo en un estudio reciente el musicólogo Antoni Rossell (2005) indica una serie de casos en los que la imitación melódica puede detectarse en las CSM, en cuatro vertientes: la lírica occitana, la lírica francesa, la lírica catalana

<sup>6</sup> Igualmente, la cantiga 55 menciona esta misma antífona de forma explícita, poniéndola en boca del hijo de una monja desertora, a la que María defiende tomando su lugar en el monasterio.

<sup>7</sup> Ejemplos de ambos casos, entre muchos otros, podemos verlos claramente en las cantigas 260 (“Dized’ ai trovadores”) y 409 (“Cantando e con dança”), respectivamente.

y la litúrgica. En cuanto a esta última, Rossell destaca que esta vena riquísima para la investigación musicológica de las *CSM*, en constante crecimiento, “aún hoy es un campo abierto de posibilidades y de pruebas que demuestran que Alfonso X se inspira, sobre todo, en ese repertorio litúrgico” (Rossell, 2005: 1426).<sup>8</sup> También otros estudios han venido corroborando el legado del sistema musical litúrgico en las *CSM*. Así, el musicólogo argentino Gerardo Huseby recuerda que:

[E]n el caso específico de las *Cantigas*... se percibe con toda claridad un número significativo de rasgos melódicos de índole modal, también presentes en el canto llano litúrgico [...]. [E]n otros repertorios monódicos no litúrgicos de la época, estos procedimientos compositivos rara vez se pueden apreciar de manera tan coherente y normalizada como en las *Cantigas*... (Huseby, 1999: 270).

En este primer nivel, podríamos diferenciar distintos tipos de vinculaciones musicales en relación con una situación de *performance* realizada. El primer tipo está constituido por las piezas en las que opera la técnica del *contrafactum*.<sup>9</sup> Tanto cuando la imitación proviene de un ámbito cortesano como de uno litúrgico-monástico, implica una estrategia de composición mediante la cual el autor pretende que su obra quede impregnada de “ecos textuales y/o musicales” (Rossell, 2005) para que su público, cortesano y entendido y, por ende, receptivo a un discurso metapoético, reciba su texto en un contexto de tradición literaria y musical compartida.<sup>10</sup> En el segundo grupo se ubican las piezas cuya relación intertextual e intermelódica son más lejanas. Un ejemplo muy interesante lo constituye la vinculación entre la secuencia 56, *Novis cedunt vetera*, del *Códice de las Huelgas* y la cantiga IIIª de las Fiestas de Santa María (*CSM* 413, ed. Mettmann), piezas que comparten tópicos líricos y diseños melódicos. Si bien algunos de estos diseños compartidos podrían explicarse como integrantes de la misma familia melódica, los resultados del análisis literario nos permiten suponer que esta coincidencia melódica parcial obedece a una intencionalidad de los autores. Como plantea Antoni Rossell (2001) la relación intermelódica produce un matiz añadido de significado que el auditorio

<sup>8</sup> Rossell (2005: 1426) enumera cinco casos, destacados por Anglès, en los que esta imitación melódica es evidente, los cuales transcribimos aquí: a) La cantiga de loor 290 «Maldito seja quen non loará/ a que en si todas bondades á». Que habría tomado como modelo «Fidelium sonet vox sobria», conductus de Notre-Dame de París (Anglès, 1958, vol. III-1: 337). b) La cantiga 371 «Tantos vay Santa Maria/ eno seu Porto fazer», estaría emparentada melódicamente con «Et exspecto resurrectionem mortuorum» del Credo IV del Kyriale Romanum (Anglès, 1958, vol. III-1: 361). c) La cantiga 216 «O que en Santa [Maria]/ de coraçõn confiar», estaría relacionada con el Kyrie VIII «De Angelis» del Kyriale Romanum (Anglès, 1958, vol. III-1: 313), además de recordar, en su inicio melódico, el descort «J'ai maintes fois chanté» de Gautier de Dargies. d) La cantiga de loor 300, «Muito deveria/ ome sempr' a loar» estaría melódicamente emparentada con «Ubi caritas et amor» (Anglès, 1958, vol. III-1: 340-341). e) La cantiga 11 «Macar ome per follia», cuya melodía, según Anglès parecía tomada del repertorio litúrgico de tropos del «Proprium Missae» (Anglès, 1958, vol. III-1: 246-247).

<sup>9</sup> Como explica Antoni Rosell: “De todos los tratados poéticos en lengua románica, solo el *Arte Poética* contenido en el *Cancionero Colocci-Brancuti*, nos da las claves específicas del *contrafactum*. En él se describe el “arte de seguir” (imitar) que se estructura en tres grados, en primer lugar aquel que solo adapta la melodía y la estructura silábica, en segundo lugar el que además adapta versos, rima y estructura estrófica del modelo; y en tercer lugar el que adapta léxico con mayor entendimiento” (Rossell 2001: 404).

<sup>10</sup> Cabe mencionar, a este respecto, el caso de la cantiga 340, *contrafactum* de una alba provenzal del trovador Cadente “S'anc fui bela ni prezada”.

**Modelos cortesanos y modelos litúrgicos en la corte alfonsí:  
la *performance* cantada de las *Cantigas de Santa María* (CSM)**

identifica y reconoce. Frente a las evidencias es interesante plantear la posibilidad de que la melodía de la cantiga haya sido creada en base al material melódico de la secuencia como forma de intensificar el significado del mensaje.<sup>11</sup> El último grupo está integrado por aquellas piezas que simplemente poseen giros y estructuras melódicas o rítmicas que traen ecos musicales de otros repertorios. El musicólogo catalán cita el caso de la cantiga 56 cuya melodía “nos recuerda el primer y el segundo modo salmódico gregoriano, con lo cual comprobaríamos la voluntad intermelódica del autor” (Rossell, 2005: 1428). Por otro lado podemos considerar la existencia de piezas que presentan un ritmo de danza –correspondiente a la forma de rondel (*rondeau*)– netamente “profano”, es decir, de raíces folklóricas, luego adoptado como pieza cortesana.<sup>12</sup> Un ejemplo es el de la *cantiga de loor* 120 (“*Quantos me creveren loarán/ a Virgen que nos manten*”), cuya melodía claramente no monástica, vehiculiza, sin embargo, un texto de profunda devoción mariana, que llega a su paroxismo en los últimos versos de cariz contemplativo.

En el segundo nivel, la existencia de diferentes versiones de la misma pieza, se abre una perspectiva que se vincula sobre todo con los códigos de almacenamiento de la información melódica y rítmica, puestos en juego en el momento de producción de los manuscritos alfonsíes. Como se planteó más arriba, nos encontramos ante melodías anotadas<sup>13</sup> que presumiblemente reproducen o imitan melodías de poemas cantados y ejecutados instrumentalmente con anterioridad en un acto de *performance*. Dicho repertorio podría haberse difundido en forma oral, lo cual nos pone frente a la posibilidad de que, ante dos o tres fuentes escritas conservadas de la misma pieza, la existencia de variantes melódicas o rítmicas pueda ser interpretada como un indicio performativo de la variación u ornamentación. Ante este tipo de evidencia es importante plantearse dos tipos de hipótesis, una vinculada con la transmisión oral y otra con la escrita. En primer lugar, podría inferirse que el o los copistas que plasmaron estas distintas versiones de la cantiga hayan tenido una referencia oral de la melodía, lo cual los transformó en receptores de diferentes *performances* de la “misma” pieza. Pero también es importante plantearse la posibilidad de que el o los copistas, al copiar de un manuscrito a otro, hayan modificado la pieza (agregando u omitiendo signos musicales), por un error involuntario o por una intervención *motu proprio* (que, en este último caso, legitimaría la coexistencia de variables melódicas de la misma pieza).

### **III. *Performance* futura**

Todo texto lírico escrito, en la Edad Media románica, es un *texto performativo* en potencia. Es necesario atender a este carácter de “obra escrita para ser cantada” que posee el cancionero alfonsí. A falta de un registro de actos de *performance* de las *Cantigas*, realmente acontecidos, sí podemos ponderar el alcance de esta voluntad autoral alfonsí, que ciertamente quería que su obra fuera ejecutada. Así, al final de la cantiga 172, el narrador dice: “*E desto cantar*

<sup>11</sup> “La intensificación melódica llega a constituir un soporte estratégico del texto, no solo en el proceso de producción, sino dirigido –sobre todo– a la perfecta transmisión y recepción oral del mensaje que el autor ha provisto con la imitación melódica ...” (Rossell 2001: 410)

<sup>12</sup> “Higinio Anglés dice que [la cantiga 120] recuerda la del núm. 308, que también aparece como ‘rondeau’ y la califica de «tonada popular como de juego de niños y recuerdo lejano de canción de gesta» (H. Anglés, III, 1ª, 184 y 420)” (Montoya, 1995: 182 nota).

<sup>13</sup> Con un sistema que da cuenta de alturas y duraciones sonoras.

*fezemos que cantassen os jograres*” (“Y de esto hicimos un cantar, para que cantaran los juglares”, v. 33), dando una indicación escueta pero precisa de la “vida oral” que debía cumplir la cantiga, dato que recoge Menéndez Pidal en su célebre estudio *Poesía juglaresca y juglares* (1956).

A esto se suma, si consideramos un *modelo litúrgico de performance*, la voluntad de introducir una sección de cantigas (doce extensos poemas en ms. *E*) dedicadas a las Fiestas de Santa María, y otras cinco a las Fiestas de Jesucristo, que responde a una idea directriz doctrinal y, acaso también, a un primer intento de introducir el vernáculo en la liturgia; hay un grupo de *cantigas de carácter paralitúrgico*, cantadas en ocasiones en las iglesias donde el Rey Sabio las depositó, tal como lo reflejan algunas inscripciones, que se refieren a las fiestas litúrgicas de Jesucristo y de Santa María. (Montoya: 1995, 43).

En efecto, el rey Alfonso X expresa ese deseo antes de morir (“Testamento otorgado en Sevilla por el rey D. Alonso X a 24 de enero de 1284”), dando indicaciones sobre la eventual ejecución de las *Cantigas*: “Otros si mandamos, que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta María sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria” (Memorial Histórico Español, 2, 1851: 122-134, *apud* Solalinde, 1943: 243).

Injerencia romance en el ámbito litúrgico, o bien, un simple deseo de que se entonen cantigas marianas en un ámbito cortesano, estas indicaciones del rey demuestran su preocupación por la adecuada ejecución cantada de su obra, atenta evidentemente a los momentos del año litúrgico. Como se ha visto, las alusiones a himnos o antifonas en particular, muy utilizadas en la liturgia medieval, permiten inferir que sus melodías más comunes eran conocidas por Alfonso X y sus músicos. Difícilmente desconocieran el amplio repertorio himnódico de su época. Por otro lado, la alusión a su *performance*, proporcionaría inevitablemente un modelo para el canto de las mismas cantigas que describen estos mismos fenómenos.

Se revela, pues, como un tema de especial importancia, la relación entre *performance* y composición escrita, que permitiría establecer relaciones y deslindes entre modelos juglarescos y trovadorescos de creación poética y musical cortesana, ambos presentes en *CSM* al servicio de la alabanza mariana. Por otro lado, aunque no de modo desligado de lo anterior, es necesario seguir analizando el tipo específico de *performance* litúrgico-musical del ámbito monástico y su influencia en el cancionero. En tercer lugar, la *performance* laudatoria del yo lírico: el rey-autor parece querer conjugar la *performance* de tipo cortesano con la dimensión de plegaria en acto, de base litúrgica.

#### **Bibliografía:**

Analecta Hymnica Medii Ævi [AHMÆ], 1886-1922. Clemens Blume y Guido M. Dreves, Henry M. Bannister (eds.), 55 vols. (más índices), Reiland: Leipzig [reimpresión: Frankfurt am Main, 1961; 1978 (índices)].

ANGLÈS, HIGINIO, 1958. *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, t. III-1, Barcelona.

ASENSIO PALACIOS, JUAN CARLOS y JOSEMI LORENZO ARRIBAS (eds.), 2001. *El Códice de Las Huelgas*, Madrid: Fundación Caja Madrid – Editorial Alpuerto.

**Modelos cortesanos y modelos litúrgicos en la corte alfonsí:  
la performance cantada de las *Cantigas de Santa María* (CSM)**

HUSEBY, Gerardo V., 1999. “El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas”, en *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*, J. Montoya y A. Domínguez Rodríguez (eds.), Madrid: Complutense, 214-270.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1956. *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe.

METTMANN, WALTER (ed.), 1986/ 88/ 89. Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa María*, tomos I-III, Madrid: Castalia.

MONTOYA MARTÍNEZ, JESÚS (ed.), 1995. Alfonso X, el Sabio. *Cantigas*, Barcelona: Altaya.

RABY, F. J. E., 1953. *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press.

ROSSELL, ANTONI, 2001. “Las *Cantigas de Santa María* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica”. Alonso García, M. J. et al. (eds.). *Literatura y Cristiandad. Homenaje al Profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada, Universidad, 403-412.

\_\_\_\_\_, 2005. “La imitación 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*, R. Alemany et al. (eds.), Alicante: Symposia philologica, 1421-1432.

SOLALINDE, ANTONIO GARCÍA, 1943. *Antología de Alfonso X el Sabio*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

WELLNER, FRANZ (ed.), 1955. Adam von Sankt Victor. *Sämtliche Sequenzen*: Munich.

ZUMTHOR, PAUL, 1989. *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra.

\_\_\_\_\_, 1991. “La poesía y la voz en la civilización medieval”, en F. Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española*, A. Deyermond (ed.): 1/1 *Edad Media. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica.