ESTUDIO, RECONSTRUCCIÓN MUSICAL Y PROPUESTA DE *PERFORMANCE* DE LA CANTIGA DE AMIGO *MIA MADRE VELIDA* (B592, V195), DEL REY DON DENIS DE PORTUGAL[1]

STUDY, MUSICAL RECONSTRUCTION, AND POSSIBLE PERFORMANCE OF KING DON DENIS OF PORTUGAL'S *CANTIGA DE AMIGO MIA MADRE VELIDA* (B592, V195)

Gimena del RIO RIANDE
Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual (CONICET)
gdelrio@conicet.gov.ar

Germán Pablo ROSSI
Universidad de Buenos Aires
germanpablorossi@gmail.com

Resumen: Se conservan 51 cantigas del género de amigo atribuidas al rey Don Denis de Portugal en los cancioneros coloccianos. De esas 51 piezas, 8 suelen entenderse como de tipo *popularizante* o *tradicional*, dada su estructura estrófica breve —un dístico y *refrán* monóstico—, el recurso al paralelismo y su relación con la canción de mujer románica medieval. En este trabajo nos centraremos en el estudio y reconstrucción musical de una singular cantiga de amigo paralelística del rey Don Denis —*Mia madre velida* (B592, V195)— que entendemos como parte de este singular corpus. Buscaremos arrojar luz sobre los modos en los que el trabajo conjunto de la filología y la musicología nos permite entender, reconstruir musicalmente y proponer una posible *performance* trovadoresca actual para esta pieza.

Palabras clave: Cancionero. Don Denis. Cantiga de amigo. Canción de mujer. Reconstrucción filológico-musicológica.

[1] Este trabajo fue elaborado en el marco del proyecto FILO:CyT (Programa de Apoyo a la Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) *Reis trobadors: reconstrucción filológico-musicológica de la lírica medieval románica con herramientas digitales*, dirigido por Gimena del Rio Riande (CONICET), y del proyecto +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00) y coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona. El tema desarrollado en el artículo fue también parte del curso *Texto y música en la lírica gallego-portuguesa medieval: edición, reconstrucción e interpretación* que los autores dictaron en las Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, Universidad Nacional de La Plata, entre el 28 y el 30 de agosto de 2019. El proyecto *Reis Trobadors* tiene como principal objetivo comprender la doble naturaleza de la lírica medieval desde las posibilidades de reconstrucción de texto y melodía, y el análisis de la materialidad de los testimonios que habilitan una *performance* trovadoresca actual basada en interpretaciones del pasado. Más sobre *Reis Trobadors* en *http://hdlab.space/Poesia-Medieval/* [28/02/2023].

© UNED. Revista *Signa* 33 (2024), pp. 177-199
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38821*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

Abstract: 51 *cantigas de amigo* by King Denis of Portugal are preserved in the Coloccian songbooks. Among those 51 texts, 8 are usually understood as related to popular, popularizing or traditional songs, due to their strophic structure, the use of parallelistic poetic resources, and the thematic relationship with the medieval woman's song. In this article we focus on the study and reconstruction of the parallelistic *cantiga Mia madre velida* (B592, V195), analyzing the ways in which the joint work of philology and musicology can allow us to understand, reconstruct and propose a troubadour performance.

Keywords: Songbook. Don Denis. *Cantiga de amigo*. Woman's song. Musicological and philological reconstruction.

1. ACERCA DE LA CANTIGA DE AMIGO GALLEGO-PORTUGUESA

En líneas generales, las cantigas de amor y amigo gallego-portuguesas comparten la temática amorosa y una gran cantidad de formas métrico-estróficas[2]. Es la voz de la enunciación —masculina para las primeras, femenina para las segundas— la que estructura estos géneros amorosos y transmite el sufrimiento o *coita* por amor que, en la mayoría de los casos, lleva a la muerte a quien trova. En cuanto a los destinatarios, si en la cantiga de amor es a la *senhor* —esa dama casada e inalcanzable— a quien se dirige el trovador, en la cantiga de amigo es al amigo o amado —un joven soltero— a quien canta la amiga, aunque podemos encontrar allí también otros interlocutores como la madre, las amigas y las hermanas (Beltrán, 1987: 9-34; Brea y Lorenzo Gradín, 1998; Meléndez Cabo y Vega, 2010).

Madres, amigas y hermanas suelen ser parte de un subcorpus del género de amigo, construido en estrofas y metros breves con rimas asonantes, muy poco frecuentes en el resto de la tradición lírica gallego-portuguesa, y donde la voz enunciadora, además de cuitas, puede también expresar sentimientos de alegría o *joi* (Newman, 1977: 64-70; Sodré, 2008). Este conjunto de cantigas, que la crítica especializada ha señalado como de tipo *popular*, *popularizante* o *tradicional* (Cohen, 2003; Lemaire, 1987: 81-184), pone en evidencia el problema del origen del género de amigo, habitado por temas y personajes de una tradición lírica anterior a la de la lírica gallego-portuguesa (Frenk, 1979) que se fusiona con sus moldes y temas.

[2] A grandes rasgos, puede decirse que la lírica gallego-portuguesa está compuesta por piezas de tres géneros —amor, amigo y escarnio—. La cantiga de amigo es el segundo de los géneros más representados: de las más de 1.500 piezas copiadas en los cancioneros coloccianos a los que más adelante nos referiremos alrededor de 500 pertenecen a este género. Asimismo, la presencia o ausencia de estribillo permite establecer dos formatos estróficos para estos géneros, siendo la cantiga con estribillo la más habitual en esta tradición lírica y la preferida para la composición de cantigas de amigo: un 54% de cantigas de amor, 90% de amigo y 31% de escarnio son *cantiga de refrán*, es decir, piezas con estribillo y 45% de las cantigas de amor, 10% de amigo y 69% de escarnio son *cantiga de maestría*, esto es, composiciones sin estribillo.

Una de las tantas hipótesis para el contexto de emergencia de la cantiga de amigo ha sido la que la relaciona con la *kharxa* mozárabe, dado que ambas comparten rasgos tales como el lamento de una voz femenina desgraciada en amores, el empleo de un lenguaje sencillo y repetitivo —con fórmulas paralelísticas— (Frenk, 1975) y la presencia de la figura materna o de las hermanas. No obstante, muchos investigadores prefieren entender al género en un marco panrrománico, es decir, como el corpus más representativo de la llamada canción de mujer (Lorenzo Gradín, 1990).

Aunque es especialmente destacable el papel de los juglares como compositores de cantigas de amigo, ya que a ellos pertenecen la mayor parte de las composiciones conservadas, el autor más prolífico es el rey Don Denis de Portugal, a quien debemos medio centenar de piezas de este género[3] que se encuentran copiadas en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti* (B) y en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V)[4]. Entre ellas, podemos recortar unas ocho cantigas que remiten —desde su forma y contenido— a esta difusa antigua lírica tradicional más arriba mencionada (Cohen, 2013a; 2013b). Tal es el caso de la composición cuyo íncipit reza *Mia madre velida* (B592, V195). En este trabajo proponemos un estudio filológico, reconstrucción musical y posibilidades performativas de esta cantiga de amigo del rey Don Denis que, tanto por su tema —el enamoramiento, el baile—, por los personajes que nombra —la amiga, el enamorado y la madre—, por el recurso al paralelismo léxico y estructural, y por su esquema métrico-estrófico —aaB—, puede relacionarse con esta antigua lírica, aunque, como en otras ocasiones, Don Denis hibride estos motivos y formas con elementos de la lírica transpirenaica o con otros de carácter único para la lírica profana gallego-portuguesa.

2. POSIBILIDADES PARA LA RECONSTRUCCIÓN FILOLÓGICA Y MUSICAL Y PARA LA *PERFORMANCE* DE LA CANTIGA *MIA MADRE VELIDA* (B592, V195), DEL REY DON DENIS DE PORTUGAL

Acercarse a los textos líricos medievales es una tarea harto difícil: es sabido que en la Edad Media la lírica se difundía oralmente, más específicamente, era compuesta para ser cantada. La imposibilidad de reponer el momento de la *performance* del trovador, las características de su canto y las de su acompañamiento musical hace que nuestras aproximaciones queden, la gran mayoría de las veces, en el terreno de la pura

[3] Como bien ha afirmado Mercedes Brea (2000), en el Cancionero del rey Don Denis encontramos un "compendio de toda la producción trobadoresca (non só peninsular, senón europea en xeral), no cal poden atoparse utilizados case todos os recursos métricos e retóricos e desenvolvidos case todos os motivos temáticos presentes na lírica medieval".

[4] El Cancionero del rey Don Denis está compuesto por 137 cantigas —51 de amigo, 10 de escarnio— que se conservan en estos dos códices apógrafos de carácter colectivo confeccionados en Italia entre 1525-1527, en un descriptor del siglo XVI de V —el *Cancionero de Berkeley*— y en el *Fragmento de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (T). Este último es el único testimonio de época trovadoresca que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis acompañadas de notación musical. Se ha datado entre fines del siglo XIII o principios del XIV.

especulación. Y es que la voz y la música, aspectos que se inscriben en el espacio de la oralidad, son hoy aprehensibles tan solo parcialmente, a través de testimonios escritos. La lírica profana gallego-portuguesa medieval es tal vez el mejor ejemplo de este problema. Si bien para la lírica occitana y de *oïl* contamos con una gran cantidad de cancioneros musicados (Resende de Oliveira, 1994: 22), y para las *Cantigas de Santa María* (CSM) alfonsíes con cuatro cuidados cancioneros con notación melódica para la inmensa mayoría de sus más de cuatrocientas piezas[5], el panorama es completamente distinto para las cantigas profanas gallego-portuguesas. Los mencionados apógrafos B y V son testimonios tardíos que no conservan las melodías de las cantigas y tan solo T y el *Pergamino Vindel* (N), una hoja volante de hacia fines del siglo XIII que contiene siete cantigas de amigo de Martín Codax —seis con notación melódica—, dan cuenta de la relación material texto-música. Esta pobreza en lo que hace a testimonios con notación melódica se equilibra, de algún modo, con el llamado *Arte de Trovar* gallego-portugués, que es la única —aunque fragmentaria— Poética medieval conservada. En este texto copiado al inicio de B, además de hacerse un sucinto repaso por algunos de los géneros y artificios de esta tradición lírica, se da por primera vez da nombre al procedimiento del *contrafactum*, es decir, a la sustitución de un texto lírico por otro sin un cambio sustancial en la melodía y la métrica del texto base. A esta práctica compositiva se la denomina allí *cantiga de seguir*, un género a través del cual el trovador pretendía que su obra quedase impregnada de ecos textuales y/o musicales. En palabras de Antoni Rossell:

> La existencia de un público de *entendedors*, que conocería los textos y las melodías anteriores, y que sería receptivo a un discurso metapoético, aseguraba la difusión y la recepción del repertorio lírico en clave *intertextual e intermelódica* más allá de la simple lectura o audición del repertorio lírico medieval (2005: 163 [las cursivas son nuestras]).

Para lograr este efecto metapoético, el *Arte de Trova*r apela a una organización en tres niveles de dificultad compositiva —de menor a mayor— en los que el primero y el segundo explican cómo *seguir* la melodía o estructura de una cantiga o cómo puede servirse el trovador de la medida del verso y la reutilización de la o las rimas para hacer una composición nueva. El tercer nivel es el de la excelencia compositiva: en él se apela a la intermelodicidad y al efecto lúdico de las rimas, y se establece una metodología formal de reelaboración, donde el contenido puede dar lugar a un nuevo sentido en la nueva composición[6]. No obstante, la lírica gallego-portuguesa medieval muestra múltiples modos de composición que implican procedimientos intertextuales, intermelódicos e interdiscursivos (Rio Riande, 2022: 115-136) que van más allá de lo que dicta esta preceptiva y que impactan en la *performance* trovadoresca, tal y como lo expresa Alexandre Ripoll Anta:

[5] Por una cuestión de espacio, no ahondaremos aquí en la amplia bibliografía sobre estas diferentes tradiciones líricas y sus testimonios musicados. Para la lírica occitana y de *oïl* apenas remitimos a trabajos de grandes musicólogos como Fernández De la Cuesta y Lafont (1979) o Van de Werf (1972, 1984), y para las CSM a Huseby (1999).

[6] En muchos casos se apela a la parodia de composiciones de amor (Rio Riande, 2019: 348-360).

> No contexto medieval podemos falar dunha célula formada conxuntamente polo texto literario, musical e coreográfico que, xunto co texto escénico, constituía o espectáculo trobadoresco no que ocupaba un lugar determinante o factor rítmico, en tanto que elemento común á poesía, música e danza (1987: 240).

Teniendo en consideración la pauta del *Arte de Trovar*, así como la información sobre el tema, el género y la estructura métrico-rimática de la cantiga, y las hipótesis que, desde lo musicológico, podemos establecer acerca de la altura de los sonidos, el ritmo, la textura, el timbre, la modalidad, y una posible correspondencia entre texto literario y melodía, proponemos un estudio filológico y una propuesta de reconstrucción musical que habilita una *performance* sonora y escénica (Savasta Alsina, 2015: 656-667) para la cantiga *Mia madre velida* (B592, V195), del rey Don Denis.

2.1. Forma y contenido de la cantiga

Como dijimos más arriba, ocho cantigas que se copian como parte del corpus de cincuenta y una composiciones del género de amigo del rey Don Denis pueden ser consideradas —de acuerdo a su tema y forma— como de tipo popular, popularizante o tradicional. Se trata de: *Bon dia vi amigo* (B565, V168), *Non chegou, madr', o meu amigo* (B566, V169), *De que morredes, filha, a do corpo velido?* (B567, V170), *Ai, flores, ai, flores do verde pino* (B568, V171), *Levantous' a velida* (B569, V172), *Amad' e meu amigo* (B570, V173), *Pera veer meu amigo* (B589, V192) y, la que aquí nos ocupa, *Mia madre velida* (B592, V195). Ofrecemos, para mayor claridad de lo que se expondrá a continuación, una versión crítica de su texto basada en las lecturas de los cancioneros B y V (Rio Riande, 2010: II, 1773-1182):

> Mia madre velida,
> voum' a la bailia
> do amor.
>
> Mia madre loada,
> voum' a la bailada
> do amor.
>
> Voum' a la bailia
> que fazen en vila
> do amor.
>
> [Voum' a la bailada
> que fazen en casa
> do amor.][7]

[7] La estrofa IV está ausente de B y V. Estas irregularidades se deben a pérdidas de estrofas en el proceso de transmisión textual, dado el carácter repetitivo y paralelístico de la composición, que favorece, de alguna manera, el error por *homoioteleuton* de parte del copista.

Que fazen en vila
do que eu ben queria
do amor.

Que fazen en casa
do que eu muit' amava
do amor.

Do que eu ben queria,
chamarm' an garrida
do amor.

Do que eu muit' amava,
chamarm' an perjurada
do amor.

El esquema rimático de la cantiga —*aaB*—, basado en dísticos y estribillo monóstico, es uno de los más utilizados en estas cantigas de amigo vinculadas a la antigua lírica tradicional[8] y se refuerza en la pieza con el recurso al paralelismo léxico y estructural del *leixa-pren*[9]. La asonancia de las rimas —intercaladas bajo el artificio de las *coblas alternas* entre coplas pares e impares como -i~a y -a~a para los versos *a*— intensifica la estructura repetitiva y paralelística de la cantiga y el elemento tradicional o popular.

Ante este panorama podríamos pensar que esta es una simple cantiga que busca imitar la forma de la antigua lírica hispánica o románica. No obstante, como en otras ocasiones (Rio Riande, 2017: 348-360), Don Denis juega con las tradiciones líricas románicas, hibridando motivos e invirtiendo tópicos. Así, por un lado, encontramos en esta pieza un original uso de adjetivos como *velida* —'bella, hermosa'— y *loada* —'loada por su belleza'—, que habitualmente definen a la joven que canta en el género de amigo, aquí aplicados a la madre[10]. De la mano de ello, los adjetivos que describen a la amiga —*garrida* y *perjurada*— también se alejan del vocabulario de la cantiga de amigo. Con respecto al primero, ha de destacarse que solo es utilizado en los cancioneros profanos gallego-portugueses por Don Denis en esta composición. De forma similar, *perjurada* solo se documenta en esta pieza y en *A dona fremosa do Soveral* (B1351, V958), de Lopo

[8] El esquema aaB se utiliza en un 20% de las cantigas de amigo y en cinco de las ocho cantigas paralelísticas del rey Don Denis (Cohen, 2003). De acuerdo con Tavani (1967: 26, 137), el esquema métrico-rimático de la pieza es a5' a5' B3, y es idéntico al de la cantiga de amigo *Enas verdes ervas* (B1189, V794), de Pero Meogo.

[9] El artificio del *leixa-pren* se construye a través de estrofas encadenadas de dos en dos. Unas 105 composiciones de los cancioneros gallego-portugueses lo utilizan. Las cantigas con *leixa-pren* retoman, como primer verso de las estrofas tercera y cuarta, los segundos versos de las estrofas primera y segunda. Como decíamos en la nota siete, la repetición de estrofas da muchas veces lugar a despistes y errores de copia, tal como sucede en la cuarta estrofa de esta cantiga.

[10] Solo en esta y otras siete cantigas de amigo el adjetivo *velida* define a la madre. El adjetivo *loada* solo se documenta para la madre en esta pieza y en *Madr', enviouvolo meu amigo* (B1241, V846) de Martin de Padrozelos.

Liáns, aplicado a la amiga. Se trata de un adjetivo que suele en este género definir al enamorado infiel, ya que el verbo *perjurar* remitiría a la persona que falta a su juramento.

Pero no solo los adjetivos que definen a la madre y a la amiga resultan algo ajenos a su uso en la lírica profana gallego-portuguesa, al igual que *garrida*, el término *bailia* tampoco vuelve a documentarse en ninguna otra cantiga[11]. Se trata de un término francés que tiene la acepción de administración de un reino o "bailli, gouverneur" (Bloch-Wartburg, 1968: 53). De este modo, la *bailia do amor* podría comprenderse como la jurisdicción, territorio, o lugar del amor, sentido que encontraríamos también en *vila*, un término que se utiliza asimismo tanto en textos occitanos como en gallego-portugueses, aunque en esta última solo adquiera una connotación positiva en el género de amigo, donde es parte de los espacios donde se mueven los enamorados en este género[12]. Y siguiendo a Couceiro (1991), podríamos relacionar este último término con otro utilizado en la pieza de Don Denis, *casa*. El profesor gallego recuerda que el sentido arcaico de *vila*, que funcionó hasta el siglo XII, fue el de 'casa', acepción que también recoge Covarrubias para el vocablo *villa*:

> Es propiamente, y en rigor, la casería o quinta que está en el campo a do consiste la labrança de la tierra del señor y la cosecha a do se recogen los que la labran, con sus ganados, y tienen su viuienda apartada de las demás caserías (Alvar-Nieto, 2008).

En esta cadena de significados, la palabra *bailada* parece alejarse de las definiciones sobre los diferentes espacios —la jurisdicción, la villa, el caserío— y relacionarse con la forma provenzal del término *bailia* —baile— o con la etimología del verbo bailar. Cabe recordar que, como bien destaca Méndez Ferrín (1966: 202), el origen del verbo *bailar* es bastante incierto y puede ser entendido como un cruce con el provenzal antiguo *balar* o como préstamo del francés (García-Sabell Tormo, 1991: 59-60). No descartamos, consecuentemente, un simple juego sonoro entre *bailia* y *bailada*, que cobraría aún más sentido en la oralidad performativa de la cantiga y gracias a la estructura paralelística de la pieza, que impone la repetición de una idea en cada estrofa con mínimas variaciones (Jensen, 1978: 55).

Es interesante destacar que motivo del baile se documenta en varias cantigas de amigo de tipo paralelístico: esta pieza de Don Denis, *Bailade, oge, ai, filha, que prazer vejades* (B881, V464) y *Bailemos nós ja todas tres, ai, amigas* (B879, V462) de Airas Nunez, *Bailemos agora, por Deus, ai, velidas* (B1158bis, V761) de Joan Zorro, *Pois nossas madres van a San Simon* (B735, V336) de Pero Viviaez y el *lai* anónimo *O Marot aja*

[11] Sorprendentemente los términos *garrida* y *bailia* se documentan en el cancionero del rey Don Denis y en el corpus alfonsí de las CSM. Aunque no podemos hablar de una intertextualidad consciente, llama la atención este uso compartido de vocablos entre los corpus de los dos reyes poetas que son además abuelo y nieto (Rio Riande, 2022: 115-136).

[12] En las cantigas de escarnio funciona como un lugar opuesto a la corte. Nótese que, por ejemplo, en la cantiga *Dun tal ricome vos quero contar* (B1633, V1167) de Pero da Ponte un *rico-ome* entra en la *vila*, un lugar ajeno a su posición social, y se transforma en una mala persona: "pois o ricome na *vila* entrou / […] / nunca maa careza entrou i, / mentr' o ricome na corte morou".

mal-grado (B2, L2), además de en la rúbrica de la cantiga de seguir *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha* (B1452, V1062) de Joan de Gaia que dice "Esta cantiga foi seguida per ũa *bailada* que diz". Sin embargo, el término *bailada* se registra tan solo en esta última rúbrica, en el *lai* anónimo, en la primera cantiga de Airas Nunez y en la de Don Denis. En las dos primeras, parecería remitir a una modalidad compositiva semejante a la *ballata* occitana y al *virelai* y *rondeau* francés, que consiste en una cantiga con estribillo inicial, cuerpo en el que se repite uno de los versos del *refrán*, y retorno del estribillo en el cierre[13]. Por el contrario, en la primera de las cantigas de Airas Nunez y en esta de Don Denis el término *bailada* parece referirse exclusivamente a la danza (Brea, 1998). En síntesis, a pesar de que desde lo formal la cantiga de Don Denis parece alinearse con la estructura rimática de la lírica popular o tradicional hispánica y con los elementos típicos de las cantigas de amigo paralelísticas, encontramos en ella diferentes juegos semánticos y fonéticos que hacen de ella una composición de carácter singular que podríamos situar en un marco panrománico más difuso.

2.2. Una posible reconstrucción musical

No han sido pocos los especialistas que han defendido que el principio de la isometría versal es inaplicable a las cantigas paralelísticas gallego-portuguesas, dada su versificación acentual (Ferreira da Cunha, 1961: 78; Ferreira, 1986: 173; Prieto Alonso, 1991). Sin embargo, la cantiga que aquí estudiamos presenta una sistemática regularidad silábica que se acompaña de una total regularidad rítmica y una sintaxis iterativa, gracias al recurso del encabalgamiento versal (Ripoll Anta, 1987: 353-356). Esta regularidad silábica y rítmica, sumada a las características rimáticas y de contenido de la cantiga, nos sitúa ante una pieza singular, que parece no querer una definición estricta para sí misma: si desde su estructura métrico-estrófico y rimática parece ser una cantiga de tipo popular o tradicional, desde lo versal y lo rítmico, y desde la construcción de los personajes y temas, parece moverse a una zona mucho más indefinida. Por ende, para el proceso de reconstrucción musical decidimos trabajar a partir de una fuente peninsular y en gallego-portugués que, si bien presenta una total regularidad silábica y rítmica, solo la estrofa de cierre de la cantiga posee la misma forma rimática de la cantiga de Don Denis —aaB—. Se trata de *Por nós, Virgen Madre* (CSM 250), que forma parte de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X[14]. Es decir, trabajamos desde un lugar de reconstrucción musical no

[13] En los cancioneros gallego-portugueses apenas podemos detectar una cantiga con esta forma en una pieza que, sorprendentemente, pertenece al género de amigo, *Anda triste o meu amigo* (B694, V295) de Estevan Reimondo. Este esquema es utilizado principalmente en cantigas de escarnio y en las CSM 41, 120, 143, 279 y 308, por lo que se considera que su empleo se liga preferentemente a la corte alfonsí. Para Ferreira (2013: 49) la forma musical de estas piezas sería la del rondel francés. De las 414 melodías existentes 19 presentan esta estructura, a las cinco ya mencionadas se sumarían las CSM 61, 66, 74, 80, 86, 87, 107, 111, 114, 133, 168, 287, 299 y 362.

[14] El esquema aaB apenas se documenta en otras tres cantigas marianas alfonsíes (CSM 422, 160 y 260). Según Ferreira (2013: 49), la CSM 250 tiene la forma musical de "cantiga de refrão terminal", es decir, la estructura paralelística es similar a la de la cantiga de Don Denis, solo que utiliza *refrán* intercalar.

directamente relacionado con los tres niveles del *Arte de trovar* gallego-portugués ni con una definición estricta de *contrafactum*.

A continuación, presentamos la transcripción de la estructura melódica de la CSM 250 (Anglés, 1958: 277)[15] con el texto alfonsí (Mettmann, 1986: 349):

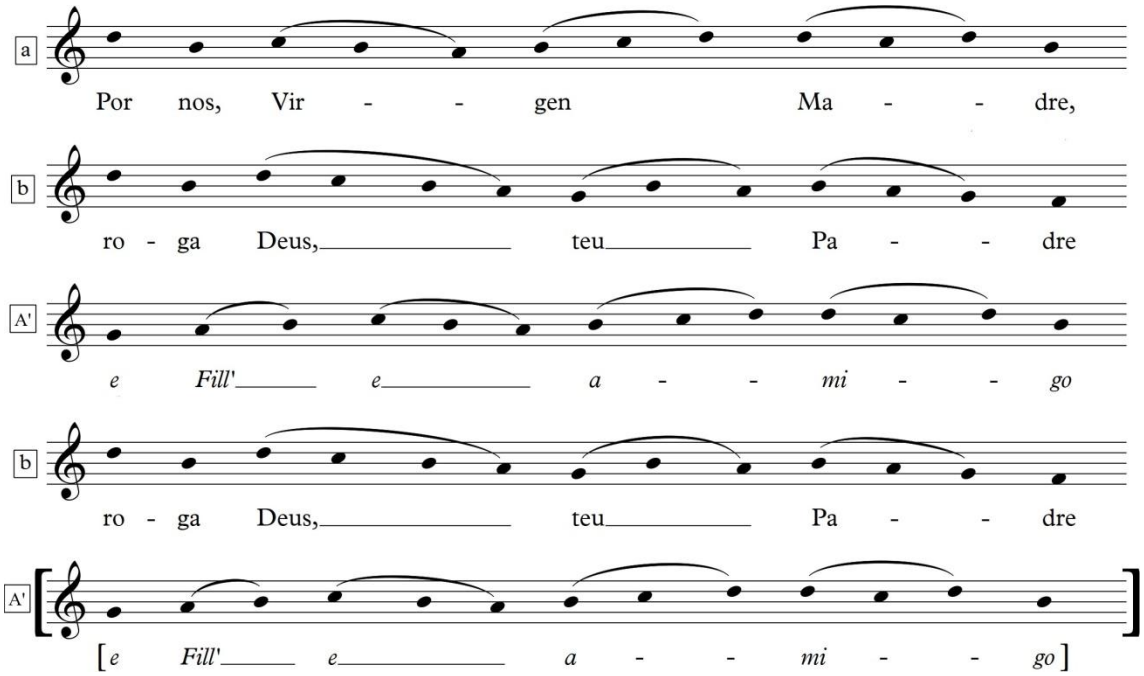

Figura 1. Transcripción de la estructura melódica de la CSM 250 con los tipos de frase[16].

Como puede apreciarse en la figura 1, la melodía de la cantiga alfonsí cubre el rango de una sexta entre el *Fa* y el *re*[17], culminando en la nota *si*, que cumpliría el rol de *finalis*. El material melódico que se presenta puede organizarse alrededor de tres frases —una para cada uno de los primeros tres versos musicalizados— que a su vez se identifican con dos tipos de identidades melódicas[18]: a y b[19]. Los dos primeros versos tienen tres de sus sílabas musicalizadas con una nota —relación silábica— y tres con tres sonidos

[15] Tomada de Anglés (1958: 277) pero en este caso con la supresión de los valores rítmicos que propone dado que lo cotejado con la notación del manuscrito E nos parece acertado en el aspecto melódico.
[16] La frase A' está marcada con mayúsculas porque es el estribillo de la pieza.
[17] Los nombres de las notas ubicadas entre el *la* del segundo espacio de la clave de sol y el *fa* de la quinta línea aparecen en el texto escritos en minúscula mientras que las notas inferiores a ese *la* son nombradas con mayúscula inicial.
[18] Entendemos por identidad melódica la combinatoria específica de alturas musicales (notas) desarrollada en una línea temporal. Según el orden de aparición en las piezas a comparar se les asignará una letra minúscula y en la medida que se repitan con algún tipo de modificación (agregado, omisión, repetición o sustitución de notas o intervalos) que no altere significativamente su direccionalidad, contorno o identificación auditiva se le agregará un signo que según su cantidad indicará el número de variante: ', '', ''', etc.
[19] Si bien Anglés (1958: 277) propone tres identidades melódicas diferentes, consideramos que su tercer tipo es una variante del primero.

—relación neumática—[20]. El tercer verso presenta dos sílabas en relación silábica y cuatro en neumática. La primera frase (del tipo a) cubre apenas una cuarta iniciando en la nota *re* y culminado en la nota *si*, y de las doce notas que aparecen cuatro son *si* y cuatro *re*, generando una breve y aparente cuerda melódica sobre *si* —bordado por *do* y *la*— y otra sobre *re* —bordado con *do*—.

La segunda frase (del tipo b) cubre un ámbito de sexta iniciando con las mismas dos notas que la primera frase, pero con un desarrollo posterior diferente que culmina en la nota *Fa* pasando en cuatro oportunidades por la nota *si*. La tercera frase es del tipo a pero con la interesante variante de iniciar con el movimiento ascendente *Sol-la-si-do* que la emparenta con la fórmula de entonación de los tonos salmódicos de los modos 3 y 6. La pieza ha sido atribuida, primero por Huseby (1982: 295) y luego por Colantuono (2012: 625), a un modo *deuterus* transportado (*transpositio*) sobre la nota *la*. Así y todo, más allá de la atribución modal propuesta por estos musicólogos, es interesante observar la presencia de fragmentos de la melodía emparentados con diferentes fórmulas de entonación salmódica y otros materiales melódicos relacionados con las frases melismáticas denominadas *neumae*[21], como puede verse en la figura 2:

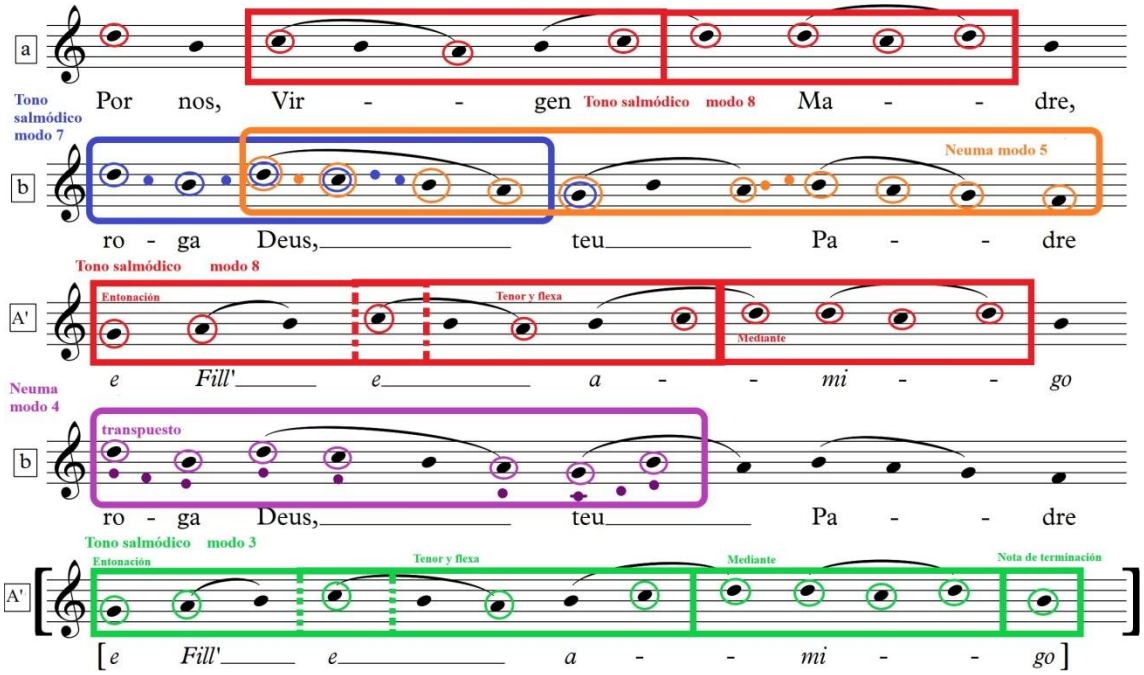

Figura 2. Transcripción de la estructura melódica de la CSM 250 con los elementos compartidos con los tonos salmódicos y *neumae*.

[20] La relación entre la cantidad de notas por sílaba denominada neumática generalmente implica de dos a cinco sonidos que se articulan juntos.

[21] En algunos manuscritos medievales, especialmente en los tonarios, aparecen a continuación de la fórmula de entonación de cada modo —*enechemata*— y junto con los versos nemotécnicos latinos aparecen largas frases melismáticas denominadas *neumae* (Berger, 2005).

En la primera frase y en particular en su variante de la tercera el comportamiento melódico parece emparentado con diseño del *tertius tonus* (modo 3) y del *octavus tonus* (modo 8) que se utilizan para la recitación litúrgica de los salmos durante los oficios litúrgicos[22]. La relación se da en la entonación —frase A'—, en la llegada al tenor —la nota do para ambos modos—, en utilización de la *flexa* y la *mediante*. Pero es importante marcar que no se percibe una repercusión continua sobre la nota *do*[23] y en cambio se destaca la presencia de la nota *si* hasta el punto de cerrar la frase en ella. Esta última situación sumada a ciertos materiales melódicos de la segunda frase que podrían vincularse con la parte central del *neuma*[24] del modo 4 transpuesto a la nota si como *finalis,* colaboran para sostener en cierta medida la atribución modal[25]. En la segunda frase —b— pueden observarse, por un lado, una vinculación algo lejana con el tono salmódico del modo 7 (*septimus tonus*), dada su entonación bordando la nota *re*, y por otro, con parte del *neuma* del modo 5, por su estructura melódica y su finalización en Fa (*finalis* del modo 5).

Aparte de la clasificación modal, es fundamental dar cuenta del comportamiento melódico concreto de la pieza, a fin de elaborar estrategias en vistas a una posible *performance*. Trasladando aquí lo que plantea Ferreira (2018: 10-11) para algunas de las melodías de Martin Codax, dado el ámbito acotado —que se da particularmente en nuestro caso en la frase a—, la forma repetitiva de la melodía —dos tipos melódicos que se repiten para musicalizar cinco versos de la CSM 250—, y las fórmulas comunes con la entonación salmódica asociadas a los modos 3 y 8 —que aparecen en las frases a y A'—, podría relacionarse la estructura musical de la CSM 250 con una de tipo juglaresco o popular.

Ya descritas las características melódicas de la CSM 250, es entonces posible articular ese material sobre la cantiga de Don Denis, suprimiendo las dos últimas frases b y B'. La reestructuración que proponemos podría esquematizarse de la siguiente manera:

[22] Una fórmula salmódica está compuesta de diferentes partes: *initium* o entonación —son las notas iniciales que unen con la cuerda recitativa—, tenor —la nota que se repite a manera de cuerda recitativa— y cadencias: *flexa* —movimiento descendente que aparece en el primer hemistiquio—, *mediatio* o mediante —cadencia que aparece a la mitad del versículo— y *terminatio* o terminación —cadencia que marca al final del versículo—.

[23] Son numerosas y estudiadas las vinculaciones entre los repertorios litúrgicos y las cantigas alfonsíes en relación al aspecto melódico. Remitimos aquí a Huseby (1982 y 1987), Colantuono (2012), Ferreira (2018) y Rossell (2001 y 2005), entre otros.

[24] Las versiones utilizadas para la comparación están tomadas de Marini (2017).

[25] Sobre la *tranformatio* en las CSM, véase Huseby (1990).

CSM 250	**Verso**	**1**	**2**	***3***	**4**	**[5]**[26]
	Identidad melódica	**a**	**B**	***A'***	**b**	**[B']**
Mia madre velida	**Verso**	**1**	**2**	***3***	**-**	**-**
	Identidad melódica	**a**	**B**	***A'***	**-**	**-**

Tabla 1. Reestructuración de la melodía de la CSM 250 aplicada a *Mia madre velida* (B592, V195).

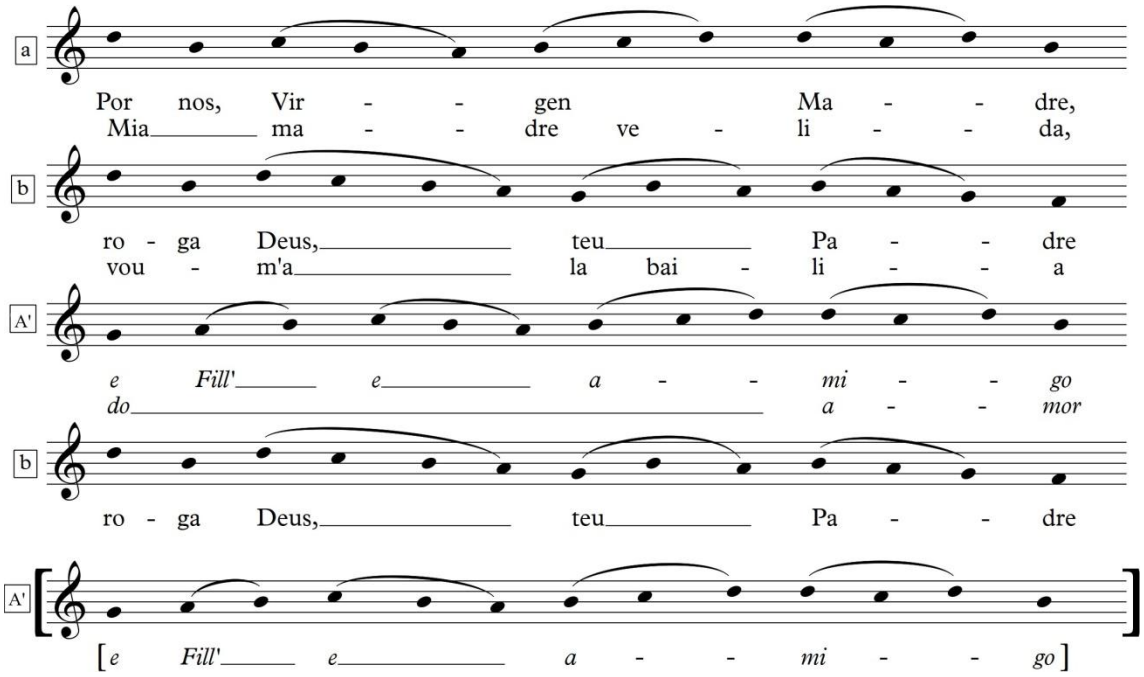

Figura 3. Transcripción de la estructura melódica de la CSM 250 con el texto alfonsí y el de *Mia madre velida* (B592, V195).

Es posible observar en la figura 3 los cambios que se han operado en la articulación entre las sílabas y las notas, tendientes a producir una mejor comprensión de los términos que conforman los versos de la cantiga de Don Denis. Como parte de este trabajo, presentamos, a continuación, nuestra posible reconstrucción musical de la cantiga de Don Denis, elaborada a partir de la pieza alfonsí, con su texto completo y con la incorporación de valores medidos a las notas[27]:

[26] Según Anglés (1958: 277) y Mettmann (1986: 349), se repetiría esta frase a pesar de no aparecer copiada.
[27] En el manuscrito E la notación melódica de la CSM 250 se copia utilizando grafías de longa —figura cuadrada con plica inferior—, de breve —figura cuadrada—, diversos tipos de ligaduras —escrituras de notas hechas en un trazo continuo que involucran varias grafías— y plica —raya hacia arriba o hacia abajo

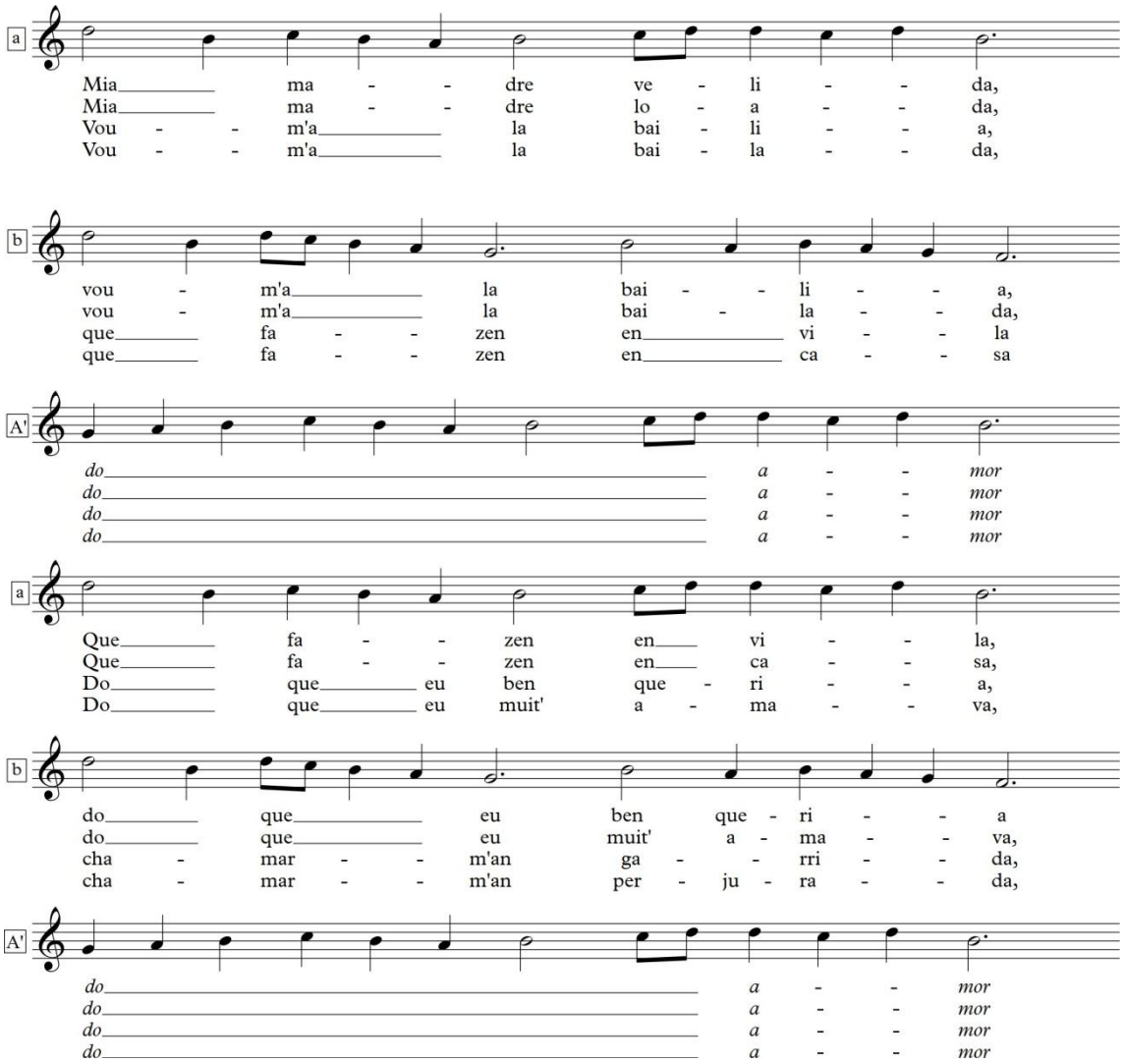

Figura 4. Reconstrucción musical de la cantiga *Mia madre velida* (B592, V195).

Puede observarse que esta propuesta de reconstrucción musical de la cantiga de Don Denis no sigue, como decíamos más arriba, de forma estricta los diferentes niveles del *Arte de Trovar*; es decir, no se propone un *contrafactum* ortodoxo, tal y como lo hemos hecho en otras ocasiones (Rio Riande y Rossi, 2015a: 89-118, 2015b: 86-99). Ello obedece a que esta reconstrucción musical, que se logra a partir de la adaptación de la CSM 250, busca no opacar las particularidades de la pieza, dejando a la luz las

añadida a notas sueltas o a la última nota de una ligadura—. Tanto el trabajo de Higino Angles (1958) como la transcripción de Roberto Pla (2001) interpretan dichas grafías como valores mensurales (con duración de medida temporal). Trabajos como los de Ferreira (2014), Elmes (2014) y Cunningham (2000) proponen también lecturas medidas de los signos notacionales de las CSM, arribando a otro tipo de resultados en sus transcripciones. Para el caso de nuestra reconstrucción musical hemos optado por reforzar el trasfondo rítmico del pie de duración: larga —*longa*— / corta —breve— (troqueo), con subdivisiones para en caso de las silabas con neumas, el cual aparece propuesto en cierta medida en la interpretación mensual de notación de la CSM 250.

dificultades que encontramos a la hora de clasificarla como una simple cantiga de amigo de carácter popular, popularizante o tradicionalista[28].

2.3. Hacia una posible *performance* musical y escénica de la cantiga

El desarrollo de un proceso de *performance* en nuestros días implica completar una serie de ausencias relacionadas con la textualidad de la cantiga, así como cuestiones musicales inherentes a la ejecución de la pieza y la gestualidad de los ejecutantes (Rossell, 2017: 109-124). El estudio filológico y la reconstrucción musical constituyen una primera etapa en nuestra investigación, que busca aportar una serie de datos a fin de completar algunos de estos vacíos y colaborar con los intérpretes que se asumen como reconstructores sonoros o bien como ejecutantes. Una observación crítica de fuentes secundarias —literarias, iconográficas y etnográficas— y una problematización de la construcción del sonido del pasado en el presente, como parte del fenómeno del *Revival Early Music*, resultan inevitables en este proceso[29].

Una de las cuestiones a reflexionar y decidir al momento de ejecutar la cantiga es la relacionada con el espacio de la *performance* escénica. La presencia de vocabulario vinculado con la danza, acompañado de la forma breve con estribillo de la cantiga de Don Denis, nos lleva indefectiblemente a hipotizar sobre una *performance* en el ámbito escénico que podría incluir una coreografía. El problema es que contamos apenas con un reducido corpus de danzas medievales instrumentales conservadas con su notación musical que se transmiten, en su mayoría, en fuentes francesas del siglo XIII o en testimonios italianos del siglo XIV[30].

Es importante notar que en casi todas estas composiciones definidas como danzas aparecen combinaciones o patrones rítmicos que se suelen repetir a lo largo de la pieza —en algunos casos muy ornamentados— y que suelen presentar estructuras pareadas de melodías que culminan con finales abiertos y cerrados alternados. Estas características posibilitarían, sin duda, ciertos anclajes para un desarrollo coreográfico. En el caso de los mencionados *virelai* o *rondeau*, suelen ser frecuentes ciertas redundancias de materiales melódicos que se combinan en el texto seguramente para marcar pautas para desplazamientos corporales. Finalmente, en el ámbito peninsular resultan destacables las

[28] Fernández de la Cuesta (2009) aporta interesantes apreciaciones sobre la indiferencia entre música culta y popular en la Edad Media. Puede escucharse esta reconstrucción de la cantiga en: *https://bit.ly/miamadrevelida* [28/02/2023].

[29] Véase Duffin (2000), Rossi (2012 y 2013), Leech-Wilkinson (2002).

[30] Estas danzas se encuentran copiadas sin indicaciones acerca de con qué instrumentos deberían ejecutarse y sin un texto que acompañe la melodía. En algunos testimonios franceses son rubricadas como *estampie* y en algunas fuentes italianas como *istampitta*. Este término se encuentra ya en el tratado *Ars Musicae* de Johannes de Grocheio como *stantipedis* junto con descripciones y explicaciones de varios tipos de danzas pero sin ejemplos musicales de estas (Dronke, 1995: 249). Existe también una única estampida occitana con texto y música: *Kalenda Maya* de Rimbaut de Vaqueiras. De las 46 piezas que Timothy McGee compila en su libro *Medieval Instrumental Dances* (1989), la mayoría no tiene una denominación asociada a la danza pero contiene elementos musicales asociados a estas prácticas.

anotaciones en catalán vulgar y latín que anteceden a la copia de la notación melódica de determinadas piezas del *Llibre Vermell* de Montserrat que las describen como danzas en ronda (Gómez Muntané, 1990: 20)[31]. La forma *virelai* que estas tienen proporciona una redundancia textual y melódica muy compatible con una *performance* de participación coral en los estribillos y baile en círculo. Así, aunque para la bailada gallego-portuguesa carecemos de información acerca de su sonoridad o posibilidades coreográficas, y más allá de que, como se afirmó en líneas precedentes, no estamos ante una bailada, siguiendo estos ejemplos, y con el fin de completar este abordaje filológico y musical con un trabajo performativo, proponemos describir las pautas de ejecución de una versión interpretativa realizada en vivo por el ensamble *Labor Intus* durante los conciertos realizados en la ciudad de Buenos Aires entre 2016 y 2018[32]:

Sección	Pautas de ejecución	Texto lírico
Preludio (introducción)	Entrada de la cítola marcando rítmicamente el pie ternario + Entrada de la flauta de pico: improvisación + melodía instrumental y entrada de la percusión (*pandeiro cuadrado* y *cunchas*) + Corte + Entrada de la zanfona: melodía instrumental + Corte	
Copla 1 **Refrán 1**	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), *pandeiro cuadrado* y *cunchas* + Pedal vocal femenino —articulando el texto— Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y *pandeiro* + Corte	Mia madre velida, voum' a la bailia do amor [do amor]
Copla 2 **Refran 2**	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), *pandeiro cuadrado* y *cunchas* + Pedal vocal femenino Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y *pandeiro* + Corte	Mia madre loada, voum' a la bailada do amor [do amor]
Interludio 1	Frase final instrumental con la flauta de pico + Corte	

[31] Precediendo a la copia de la música de *Stella splendens* aparece anotada la frase "Sequitur alia cantilena omni dulcedine plena eiusdem Domine nostre, ad tripudium rotundum". En el caso de *Los set gotxs* se escribe "Ballada dels goytxs de Nostre Dona en vulgar cathallan, a ball redon" y para *Cuncti simus concanentes* y *Polorum regina* se escribe simplemente "A ball redon" (Gómez Muntané, 1990: 20-25).

[32] Ensamble dirigido por Germán Pablo Rossi e integrado por Eleonora Wachsmann, Ana Clara Cejas, Matías Albornoz, Helena Cánepa y Nahuel Villegas Fuentes que es parte de las actividades del proyecto *Reis Trobadors.*

Copla 3 **Refrán 3**	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), *pandeiro cuadrado* y *cunchas* + Pedal vocal femenino Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y *pandeiro* + Corte	Voum' a la bailia que fazen en vila do amor [do amor]
Copla 4 **Refrán 4**	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), *pandeiro cuadrado* y *cunchas* + Pedal vocal femenino Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y *pandeiro* + Corte	Voum' a la bailada que fazen en casa do amor [do amor]
Interludio 2	Improvisación y frase final instrumental con la flauta de pico + Corte	
Copla 5 **Refrán 5** **Copla 6** **Refrán 6**	Silencio: instrumentos melódicos y *pandeiro* + solo: palmas y *cunchas* + Canto grupal femenino	Que fazen en vila do que eu ben queria, do amor. Que fazen en casa do que eu muit' amava, do amor.
Interludio 3	Frase final instrumental con flauta y zanfona + Corte	
Copla 7 **Refrán 7**	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), *pandeiro cuadrado* y *cunchas* + Pedal vocal femenino Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y *pandeiro* + Corte	Do que eu ben queria, chamarm' an garrida do amor [do amor]
Copla 8 **Refrán 8**	Canta voz solista femenina. Acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), *pandeiro cuadrado* y *cunchas* + Pedal vocal femenino Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y *pandeiro* + Corte	Do que eu muit' amava, chamarm' an perjurada do amor [do amor]
Interludio 4	Improvisación y frase final instrumental con la flauta de pico + Corte	
Coda (cierre): Danza instrumental	Se acelera el pulso. Entrada del *pandeiro cuadrado* vuelta melodía Una vuelta improvisación de la flauta + todos responden con la melodía	

elaborada con la melodía	Una vuelta improvisación de la zanfona + todos responden con la melodía Una vuelta melodía tocada por todos + Final en corte	

Tabla 2. Esquema de instrumentación y estructura de la cantiga *Mia madre velida* (B592, V195) en versión del ensamble *Labor Intus*.

Para dotar de sonido y corporeidad el trabajo académico previo se han debido tomar tanto decisiones amparadas en investigaciones musicológicas como otras meramente musicales pero indispensables para obtener un resultado concreto. Pasamos a detallar brevemente algunas de ellas:

- Realizar una ejecución vocal femenina para las coplas y grupal para el estribillo, incluso repitiendo el estribillo en canto colectivo —mujeres y hombres— generando una alternancia de tipo "responsorial" documentado en piezas de tipo de danza del repertorio medieval[33] y de música tradicional o folklórica ibérica.
- Complementar la ejecución vocal utilizando instrumentos, tomando en consideración las descripciones de actividades performativas testimoniadas en las fuentes iconográficas, literarias y en los propios tratados musicales medievales[34]. Se utilizaron para tal fin una cítola, una zanfona y una flauta de pico que en este caso son instrumentos reconstruidos por luthiers en base a los testimonios iconográficos aplicando procedimientos de arqueología experimental y etnoarqueología. Complementariamente, se ejecutaron instrumentos de percusión supervivientes en el uso folklórico —similares a los presentes en los testimonios iconográficos— como *pandeiro cuadrado* o idiófonos, como las palmas o *cunchas* —estos últimos instrumentos de percusión son utilizados en la música tradicional gallega— (Molina, 2010).
- Incorporar secciones instrumentales intercaladas entre las partes cantadas[35] de los textos donde se improvise material melódico consonante con el material melódico de la pieza y los procedimientos melódicos presentes en los corpus monódicos gallego-portugués, occitano y francés. Por ejemplo, *Johannes de Grocheio* plantea en su *Ars Musicae* que cuando los tañedores de fídula tocan una cantilena terminan con una improvisación, a la que llaman *modus*[36].
- Transportar la melodía a una altura redituable para el registro de los cantantes y los instrumentos participantes, tal como suele hacerse en la música tradicional, y

[33] Si bien corresponde al ámbito francés, el estudio de Mullaly (2011) sobre la *carole* testimonia una serie de informaciones plausibles de ser adaptadas a la *performance* de la cantiga dionisina.
[34] Véase Duffin (2000), Page Mullaly (2011) y Molina (2015).
[35] En la versión que presentamos se cierra la interpretación con una danza elaborada con la melodía que fue cantada siguiendo los procedimientos descritos por *Johannes de Grocheio* para las *stantipedis* (McGee, 1989).
[36] Véase Page Mullaly (2011), Duffin (2000) y Marino (2017).

utilizar temperamento pitagórico para los cantantes e instrumentistas —sobre todo en los intervalos perfectos—, tal como lo proponen los tratados medievales (Duffin, 2000).

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como propone Leo Treitler (2004), la interpretación histórica de la música implica entenderla en cuanto a su *preteridad* y su *presentidad*, ya que el sonido de nuestra reconstrucción debe encontrar sentido al desarrollarse en un contexto situacional contemporáneo. Es imposible escapar a esta paradoja de *presentidad* y *preteridad*: cuando desde el presente se intenta estudiar, reconstruir, restaurar, interpretar o versionar el repertorio lírico profano gallego-portugués desde sus fuentes, nos encontramos con una serie de vacíos que, en la medida en la que involucran a elementos inherentes a la producción sonora o a la ejecución en sí misma, nos es imposible sostener sin acudir a hipótesis que nos permitan trabajar comparativamente[37]. Por lo tanto, debemos completar esas ausencias proponiendo diferentes hipótesis de reconstrucción filológica, musicológica, musical, sonora o performativa. Estos agregados pueden tomarse de fuentes primarias, secundarias o bien constituir anacronismos que permiten una mejor comprensión desde el presente del patrimonio cultural del pasado (Leech-Wilkinson, 2002). A decir de Carlos Villanueva, la voluntad de volver al pasado implica una reconstrucción cuasi arqueológica donde, en este caso, el medievalista

> asume su condición de viajero en el tiempo y acepta la inevitable situación de instalarse sin equívocos en el presente. El acto de interpretar —nunca mejor dicho—, una vez se han introducido los correspondientes datos, ya es un acto que pertenece al presente, un gesto único que se sitúa en el terreno de lo relativo. Hay, pues, que ver esta reconstrucción como una especie de *restauración* en la que hay que jerarquizar muchas hipótesis, según su mayor grado de medievalidad o de modernidad (Villanueva, 1998:1).

En el caso de la cantiga que aquí nos ocupó, el estudio y la reconstrucción filológica y musical, así como la propuesta de *performance* sonora y escénica buscaron partir de una hipótesis científica basada en las fuentes primarias de la pieza —los cancioneros B y V, que nos permiten trabajar sobre un texto fiable—, para movernos, como dice Villanueva, a un terreno más relativo o inferencial donde comparamos y contrastamos materiales peninsulares o románicos que, a su vez, nos habilitan a completar la información melódica. Si bien, a medida que completamos esos vacíos y nos acercamos a una *performance* sonora y, principalmente, escénica, el trabajo científico decrece y la reconstrucción hipotética abreva, creemos que el método sobre el que se basa nuestro

[37] Esta situación se plantea en mayor o menor medida ante cualquier interpretación musical pero cobra especial peso en el caso de la denominada Música Antigua —*Early Music*— y en particular de los repertorios de monodia secular medieval.

trabajo tiene la suficiente solidez para, al menos, acercar al público actual lo que en las cortes medievales se vivía como un espectáculo trovadoresco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR EZQUERRA, M. Y NIETO JIMÉNEZ, L. (2007). *Nuevo Tesoro Lexicográfico del Español*. Madrid: Arco / Libros, 8 vols.

ANGLÉS, H. (1958). *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio. Tomo III.1.* Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona / Biblioteca Central.

BELTRÁN, V. (1987). *Canción de mujer, cantiga de amigo*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

BERGER, A. M. B. (2005). *Medieval Music and the Art of Memory.* Berkeley: University of California Press.

BLOCH, O. y VON WARTBURG, W. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Presses Universitaires de France.

BREA, M. (1998). "Andamos fazendo dança, cantando nossas bailadas! (157, 35)". *El Museo de Pontevedra* 52, 387-407.

____ (2000). "Levantou-s' a velida, un exemplo de sincretismo harmónico". En *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, J. L. Rodríguez (ed.), 139-151. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

BREA, M. Y LORENZO GRADÍN, P. (1998). *A cantiga de amigo*. Vigo: Xerais.

COHEN, R., ed. (2003). *500 cantigas d'amigo*. Porto: Campo das Letras. Disponible en línea: *http://jhir.library.jhu.edu/handle/1774.2/33843* [28/01/2023].

____ (2013a). Cantigas d'Amigo *with aaB Forms by Galician Jograres*. Washington, DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric. Disponible en línea: *https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/files/2013/07/aaB-GALICIAN-21.pdf* [28/01/2023].

____ (2013b). *Assonance and the Roots of the* Cantigas d'Amigo. Washington, DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric. Disponible en línea: *https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/files/2013/07/Assonance-3.pdf* [28/01/2023].

COLANTUONO, M. I. (2012). *Cantigas de Santa María di Alfonso X el Sabio. Composizione musicalle e oralità.* Tesi de Doctorat: Universitat Autónoma de Barcelona.

COUCEIRO, X. L. (1991). "Notas a unha cantiga dionisíaca". En *Homenaxe ó Profesor Constantino García. Vol. 2*, M. Brea López, F. Fernández Rei y C. García (coords.), 285-292. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

CUNNINGHAM, M. (2000). *Alfonso X, Rey de Castilla: Cantigas de Loor.* Dublin: Université College Dublin Press.

DRONKE, P. (1995). "Canciones de danza". En *La lírica en la Edad Media*, 239-266. Barcelona: Ariel.

DUFFIN, R. W., ed. (2000). *A Performer´s Guide to Medieval Music.* Bloomington: Indiana University Press.

ELMES, C. (2014). *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio: Edición escénica.* Edimburgo: Gaita Medieval Music.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (2009). "Música popular-Música culta. Una revisión crítica". En *En Buena Compañía. Estudios en honor a Lorenzo García Lorenzo,* J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia, 1377-1388. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. Y LAFONT, R. (1979). *Las Cançons dels trobadors.* Tolosa: Institut D'Estudis Occitans.

FERREIRA, M. P. (1986). *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa* (*séculos XII-XIV*). Lisboa: Unysis / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

____ (2013). "Jograis, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria". *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes* 8, 43-53.

____ (2014). "Editing the Cantigas de Santa Maria: Notational Decisions". *Revista Portuguesa de Musicología* Nova serie 1.1*,* 33-52.

____ (2018). "Martin Codax: a história que a música conta". *Medievalista* 24, 4-35.

FERREIRA DA CUNHA, C. (1961). *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro.

FRENK, M. (1975). *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica. Vol. 1*. México: El Colegio de México.

____ (1979). "La lírica pretrovadoresca". En *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*. *Les Genres Lyriques. Vol.1.2*, 13-79. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

GARCÍA SABELL-TORMO, I. (1991). *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses*. *Revisión crítica*. Vigo: Galaxia.

GÓMEZ MUNTANÉ, M. (1990). *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas del siglo XIV.* Barcelona: Libros de la Frontera.

HUSEBY, G. V. (1982). *The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode.* Ph.D. Dissertation: Stanford University.

____ (1987). "The Common Melodic Background of 'Ondas do mar de Vigo' and *Cantiga* 73". En *Studies on the "Cantigas de Santa Maria": Art, Poetry and Music*, I. J. Katz & J. E. Keller (eds.), 189-202.Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

____ (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 Martínez y A. Domínguez Rodríguez (eds.), 215-270. Madrid: Editorial Complutense.

JENSEN, F., ed. (1978). *The Earliest Portuguese Lyrics*. Denmark: Odense University Press, 2 vols.

LEECH-WILKINSON, D. (2002). *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance. Musical Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

LEMAIRE, R. (1987). "Le discours de la cantiga de amigo". En *Passions et positions*: *contribuition à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, 81-184. Amsterdam: Rodopi.

LORENZO GRADÍN, P. (1990). *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

MARIANI, A. (2017). *Improvisation and Inventio in the Performance of Medieval Music. A Practical Approach.* New York: Oxford University Press.

MCGEE, T. J. (1989). *Medieval Instrumental Dances.* Bloomington: Indiana University Press.

MELÉNDEZ CABO, M. Y VEGA, I. (2010). *Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Disponible en línea: *http://cirp.gal/publicacions/pub-0311.html* [28/01/2023].

MÉNDEZ FERRÍN, X. L., ed. (1966). *O Cancioneiro de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia.

METTMANN, W., ed. (1986). *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María.* Madrid: Castalia, 3 vols.

MEWS, C. J.; CROSSLEY, J. N.; JEFFREYS, C.; MCKINNON, L. & WILLIAMS, C. L. J. (2011). *Johannes de Grocheio. Ars Musice*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications / Western Michigan University.

MOLINA, M. (2010). *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula.* Kassel: Reichenberg.

____ (2015). "Li autres la citole mainne: Towards a Reconstruction of the Citole's Performance Practice". En *The British Museum Citole: New Perspectives Edited by James Robinson, Naomi Speakman and Kathryn Buehler McWilliams.* London: The British Museum.

MULLALY, R. (2011). *The Carole: A Study of a Medieval Dance.* London: Routledge.

NEWMAN, P. (1977) "Mia madre velida: a figura da nai nas cantigas de amigo e nas 'jarchas'". *Grial* 55, 64-70.

PLA, R. (2001). *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio. Nueva transcripción integral de la música según la métrica latina*. Madrid: Música Didáctica.

PRIETO ALONSO, D. (1991). "A métrica acentual na Cantiga de Amigo". En *Estudos Portugueses Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, VV. AA., 111-142. Lisboa: Difel.

RESENDE DE OLIVEIRA, A. (1994). *Depois do espectáculo trovadoresco. A estructura dos cancioneiros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.

RIO RIANDE, G. DEL (2010). *Texto y contexto: El* Cancionero del rey Don Denis de Portugal *(Edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols. Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

____ (2019). "En autru so cantar". El concepto de original e imitación en los cancioneros de Alfonso X de Castilla y Don Denis de Portugal". En *Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, L. Alburquerque *et al.* (eds.), 348-360. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

____ (2022). "Alfonso X de Castilla y Don Denis de Portugal en el espejo: trovar y dejar de trovar". *Incipit* 42, 115-136. Disponible en línea: *http://ojs.iibicrit-conicet.gob.ar/index.php/incipit/article/view/495* [29/01/2023].

RIO RIANDE, G. DEL Y ROSSI, G. P. (2015a). "Apuntes para la reconstrucción filológico-musicológica de los *lais* de Bretaña gallego-portugueses. El caso del anónimo *D' un amor eu cant' e choro* (B4, Vª4)". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 29, 89-118.

____ (2015b). "De la investigación filológico-musicológica a la *performance*: el proyecto *Reis Trobadors*". En *Actas de la Décima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación* Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 86-99. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

RIPOLL ANTA, A. (1997). *A métrica rítmica nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Tesis doctoral: Universidade da Coruña.

ROSSELL, A. (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*¸ M. J. Alonso García, M. L. Dañobeitia Fernández y A. R. Rubio Flores (eds.), 403-412. Granada: Universidad de Granada.

____ (2005). "Música y poesía en la lírica medieval". En *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos*), C. Valcárcel y V. Pérez González (eds.), 287-304. Burgos: Junta de Castilla y León.

____ (2017). "La reconstrucción musical y gestual del repertorio épico hispánico". *Cahiers d'études hispaniques medievales* 40, 109-124.

ROSSI, G. P. (2012). "La *performance* en las *Cantigas de Santa María.* La interpretación de las marcas en el discurso musical y su relación con el proceso de reconstrucción". En *Actas de las IX Jornadas de la Asociación Argentina de Hispanistas*, 1-10. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

____ (2013). "La lírica profana galaico-portuguesa y las hipotéticas variantes de su reconstrucción sonora". En *Actas del Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

SAVASTA ALSINA, M. (2014). "Sonidos que acontecen: la *performance* sonora como umbral". En *Actas del I Congreso Internacional de Artes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Disponible en línea: *https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0215.pdf* [29/01/2023].

SODRÉ, P. R. (2008). *Cantigas de Madre galego-portuguesas*. *Estudo de xéneros das cantigas líricas*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

TAVANI, G. (1967). *Repertorio métrico della lírica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

TREITLER, L. (2004). "La interpretación histórica de la música. Una difícil tarea". En *Los últimos diez años de la investigación musical*, J. M. Galán y C. Villar-Taboada (eds.), 1-36. Valladolid: Universidad de Valladolid / Centro Buendía.

VAN DER WERF, H. (1984). *The Extant Trobadour Melodies.* Rochester, NY: The Author.

____ (1972). *The Chansons of the Troubadours and Trouvères.* Utrecht: Oosthoek.

VILLANUEVA, C. (1998). "Criterios fontes e materiais para a interpretación da música medieval galega". En *Galicia O feito Diferencial. A Música*, C. Villanueva (ed.), 41-78. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Los firmantes del artículo se responsabilizan de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 30/01/2023
Fecha de aceptación: 09/03/2023