

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

Antoni Rossell
Adriana Camprubí
Maria Incoronata Colantuono
Gabriel Seguí Trobat



dinsic.com

INSTITUT D'ESTUDIS MEDIEVALS



Arxiu Occità
Institut d'Estudis Medievals

UAB

**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Aquest llibre està vinculat a l'exposició *Alfonso X e Galicia del Consello da Cultura Galega*. I les imatges reproduïdes en portada i contraportada formen part dels materials de l'exposició, que aquest mes de gener 2024, s'inaugura a la ciutat de Barcelona.

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

1a edició: gener de 2024

Disseny coberta: Núria Sordé

Maquetació: DINSIC GRÀFIC

© Antoni Rossell / Adriana Camprubí

Maria Incoronata Colantuono / Gabriel Seguí Trobat

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

e-mail: dinsic@dinsic.com

www.dinsic.com

Imprès a: Service Point

Pau Casals, 161-163

08820 El Prat de Llobregat (Barcelona)

Dipòsit legal: B 2111-2024

ISBN: 978-84-16623-85-3

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

DISTRIBUEIX: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.

e-mail: dinsic@dinsic.com

www.dinsic.com



dinsic.com

ÍNDIX

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

1.3. Fonts de procedència del material narratiu i melòdic	95
2. Imitació i composició	
El paper de la veu i la relació entre memòria i vers cantat	97
2.1. Les individuacions dels models melòdics	97
2.2. La classificació modal i el seu significat a la dimensió oral.	
La modalitat arcaica	100
2.3. Alfons X trobador a la Mare de Déu	100
3. Des del pergamí a l'acció performativa	124
3.1. Composició oral i codificació	124
3.1. Performance i ritual eucarístic	127
3.2. Performance i ofici monàstic	132

LA FUNCIONALITAT LITÚRGICA DE LES CANTIGAS D'ALFONS X EL SAVI

(Gabriel Seguí Trobat).	137
1. Destinació litúrgica de les <i>Cantigas das festas de Santa Maria</i>	137
2. Composició a les <i>Cantigas das festas de Santa Maria</i>	
(Maria Incoronata Colantuono)	138
3. Les <i>Cantigas de Santa Maria</i> i la litúrgia	146

Bibliografia.	149
--------------------------------	-----

Pròleg¹ (Antoni Rossell)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ González. 1992, cap. I,2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Es citen les obres dels trobadors occitans per la classificació numèrica d'autor i obra que apareix a Pillet-Carstens 1968, citat com BdT.

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

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

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

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

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

Cantiga 42

To 57, f. 76 b-c

T 41, f. 60r-60v.

E 42, f. 63d-64a

The image displays a musical score for Cantiga 42, consisting of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef. The notation uses square neumes, which are placed on or between the lines of the staff. Various ligatures are used to connect notes, including horizontal lines, curved lines, and more complex shapes like 'a' and 'd' ligatures. The music is written in a medieval style, with no modern staff lines or bar lines. The notes are arranged in a way that suggests a specific melodic line, with some notes being tied across staves. The overall layout is clean and professional, with a clear distinction between the staves and the notation.

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

(Adriana Camprubi)

1. Característiques mètriques del repertori marià alfonsí

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

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

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

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

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

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

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

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

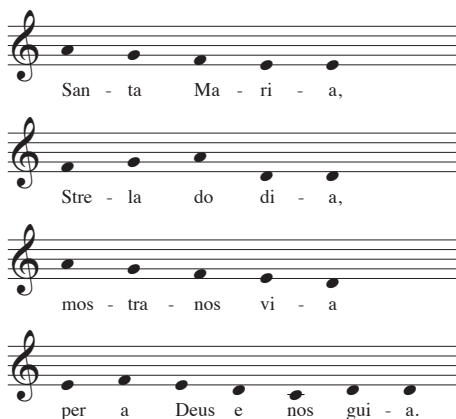
Santa Maria...

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

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

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

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



Composició i oralitat a les *Cantigas de Santa Maria*

(Maria Incoronata Colantuono)

1. La tradició mariana

1.1. Plantejament teòric

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

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

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

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

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

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

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

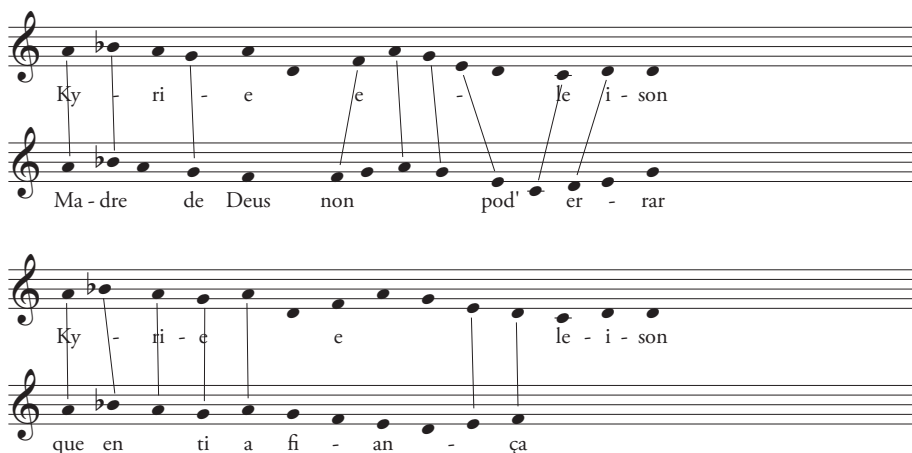


Fig. 3 Comparació melòdica *Kyrie Orbis factor* / CSM 24

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Fig. 1 CSM 411 Transcripció melòdica

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

Bibliografia

Edicions

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

Estudis:

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