

DE LA VOX MORTUA A LA VOX VIVA: SISTEMAS DE COMPOSICIÓN Y ORALIDAD EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

Maria Incoronata Colantuono¹

RESUMEN: El análisis de los sistemas de composición en las *Cantigas* marianas, atribuidas al Rey Alfonso X *el Sabio*, pone de manifiesto la presencia de mecanismos compositivos que actúan según criterios mnemotécnicos. Asimismo, la evaluación de la relación entre escritura y oralidad de la obra alfonsí abre perspectivas interesantes en el campo, no tan sólo de la transmisión del repertorio, sino también de la composición y de sus estrategias. Las correspondencias intertextuales e intermelódicas entre *Cantigas* y otros repertorios medievales, demuestran una extensa red de contactos e influencias, resultando determinantes para la comprensión de aquellos significados que están detrás de los textos de los poemas alfonsíes. La estructura melódica, parámetro germinador del proceso de la composición lírica, es el vehículo de transmisión de aquellos valores religiosos, éticos y tradicionales que son los pilares del universo cultural de la Europa cristiana de la Edad Media.

Palabras clave: *Cantigas de Santa Maria*. Lírica medieval. Oralidad. Sistema de composición poético-musical. Voz.

ABSTRACT: The analysis of the composition systems in the Marian *Cantigas*, attributed to King Alfonso X the Wise, reveals the presence of composition mechanisms acting as mnemonic criteria. The evaluation of the relationship between writing and orality of Alfonsian work opens interesting perspectives in the field composition, as well as the transmission of repertoire. Intertextual and intermelody correspondences among *Cantigas* and other medieval repertoires show an extensive network of contacts and influence, and are determining factors for understanding meanings behind the texts of Alfonsian poems. The melodic structure, that germinates the process of lyrical composition, is the vehicle for transmitting the religious, ethical and traditional values that are the pillars of the cultural universe of Christian Europe of the Middle Ages.

Keywords: Santa Maria songs, Medieval Lyrics, Orality. Musical poetic composition system, voice.

1Planteamiento teórico: oralidad, escritura y voz

Investigar las modalidades compositivas de los textos medievales a través de la búsqueda y colación de fuentes fue un error de origen positivista ya ampliamente superado. Hoy, gracias a los estudios de Zumthor, analizamos los textos de la Edad Media en relación a sus procesos de transmisión y recepción, en función de sus correlaciones históricas, en definitiva como productos culturales². En un texto medieval valoramos el “decir”

¹ Institut d’Estudis Medievals - Universitat Autònoma de Barcelona

² P. Zumthor (1987), *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*, Paris: Editions du Seuil. Ed. italiana (1990), *La lettera e la voce. Sulla “letteratura medievale”*, Bologna: Il Mulino; *Idem* (1999), *Una cultura della voce, Lo spazio letterario del Medioevo*, Medioevo Volgare, Roma: Salerno, I/1.

(*profération*), acto que requiere un destinatario y un contexto, más que lo “dicho”, comunicación ya hecha³. Ahora bien, en la Edad Media el “decir” requería un contexto oral y la presencia de un público, por eso la verdadera dimensión de la poesía medieval siempre es teatral, en el sentido de que nunca podría ser la de una lectura solitaria. El texto medieval constituye una obra de lenguaje completa donde confluyen palabras, melodías y gestualidad, yendo más allá de su dimensión escrita y obedeciendo a un criterio de satisfacción de una expectación inmediata, a un *hic et nunc*.

La visión generalizada de la Edad Media como época que conocía la escritura y que continuaba guardando trazas de oralidad nos confunde, más aún si entendemos estas dos dimensiones por separado⁴. En los estudios de Zumthor emerge un “lugar” de encuentro donde estas dos dimensiones se entrecruzan. Este “lugar” es la vocalidad, que implica la actuación concreta de la voz, y que nace de la interacción entre escritura y oralidad⁵. Para entender esta dimensión tenemos que ser conscientes de que las formas literarias en la Edad Media fueron en su gran mayoría de tradición oral y sus textos, incluyendo también los transmitidos a través de la escritura, eran destinados a ser proferidos en *vox viva*. La cuestión que nos desconcierta - porque subvierte nuestras costumbres hermenéuticas - es la percepción de la “oralidad textual”, que implica la presencia de la “vocalidad”, incidiendo en los propios sistemas de composición. Para entender de qué modo actúa la voz tendríamos que recolocar los textos en su dimensión sensorial: tarea fundamental en el análisis de los textos poéticos pertenecientes a esta época que elaboró una verdadera cultura de la voz, si bien utilizando la escritura.

De hecho, la cuestión del papel que tuvo la voz en la etapa no solamente de la transmisión, sino también de la creación del repertorio lírico medieval, es un factor de primordial importancia. El paso del concepto abstracto de “oralidad” a la realidad concreta de la “voz”, acaba siendo fundamental en la definición del aspecto teatral que tuvo cualquier forma poética en la Edad Media⁶. La falta de este planteamiento ha hecho posible la proliferación de

³ S. Nichols (1996), *Medievalism and the Modernist Temper*, 31, ed. R. H. Bloch y S. Nichols, Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.

⁴ W. J. Ong (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York: Methuen. Ed. italiana (1986), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna: Il Mulino.

⁵ P. Zumthor (1987), *op. cit.*

⁶ P. Zumthor (1991), *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus Humanidades.

metodologías de interpretación que no se integran con la complejidad de los textos medievales⁷. Un acercamiento “adecuado” requiere un cambio hermenéutico que suponga una perspectiva diferente de los estudios precedentes. Tendríamos que adoptar una perspectiva arqueológica como cuando examinamos un fósil, que una vez recuperado se tiene que liberar de todos los sedimentos que lo encierran; así pues la poesía medieval debería desprenderse de los condicionamientos tardíos que han hecho posible su subsistencia.

En el planteamiento conceptual de Zumthor hay tres tipologías de oralidad, según contextos culturales distintos: la primera, primaria e inmediata que no comporta ningún contacto con la escritura; la segunda, conocida con el término de “oralidad mixta”, que se manifiesta cuando la influencia de la escritura es externa, parcial y retardada; la última forma, la “oralidad secundaria”, que se reestructura partiendo de la escritura y dentro de un ambiente literario basado en la cultura de la voz, en su uso y sus valores⁸. La casi totalidad de la producción poética medieval pertenece a los últimos dos tipos de oralidad. Entre los siglos IV y XIV hubo alternancia entre situaciones literarias marcadas por oralidad mixta o secundaria, dependiendo de la época, las áreas, las clases sociales y la tipología de los textos. La repartición entre las dos tipologías no sigue un criterio cronológico, no obstante es probable que la presencia de la oralidad secundaria en el siglo XIII fuera aumentando⁹.

En fin, más allá de su realización en forma escrita, la expresión poética, en el acto de su *profération* es ante todo materia, cuerpo y voz, además de ser instrumento eficaz de comunicación. En este sentido la poesía es lugar de encuentro donde se enlazan vocalidad y gnoseología, cuerpo y conocimiento. La voz como vehículo de la expresión poética, posibilita la transmisión y difusión de aquellos valores, patrimonio de la memoria colectiva, que persisten y reviven en la evocación del canto. El texto es simplemente la ocasión del gesto vocal y detrás de él hay una voz que existe solo cuando sale de una boca y se acompaña con el gesto de una mano.

La poesía medieval es un objeto antropológico extremadamente complejo, porque en él convergen muchas voces, que no pueden quedar uniformadas en un discurso lineal y homófono, en un espacio y un tiempo que hacen de recipiente neutral de sonidos indefinidos. La expresión

⁷ J. J. Duggan (1999), *Modalità della cultura orale, Lo spazio letterario del Medioevo*, Medioevo Volgare, Roma: Salerno, , I/1.

⁸ P. Zumthor (1987), *op. cit.*, ed. italiana, 47-72.

⁹ M. Banniard (1989), *Genèse culturelle de l'Europe Ve-VIIe Siècle*, Paris: Du Seuil.

poética es la consecuencia de la coincidencia de una multiplicidad de voces y también de maneras de escuchar que no se puede reducir a acto vocal de una cadena causal unívoca. La vocalidad del texto poético implica el acto de su *profération* y la acción de escuchar más que la de leer, porque si bien la composición escrita se estructura siguiendo su gramática, la tipología de recepción (lectura individual o colectiva), alterando el efecto en el receptor, tiende a modificar el propio significado del texto. De hecho la literatura en su dimensión textual codificada por escrito, como conjunto de textos cristalizados y percibidos fuera de la dimensión vocal, arraigó a partir del siglo XVI.

La voz es antigua mientras que la escritura es moderna; la escritura pertenece a las sociedades del “tener”, inversamente la voz es patrimonio de las sociedades del “ser” y su eco, en plena sociedad del “tener”, nos indica la permanencia de rasgos de culturas fundamentadas en el “ser”¹⁰. La función de la voz se redujo con la pérdida de la teatralidad en el espacio público, con su privatización; así la composición poética, basada en la combinación y en el *collage* de elementos, empezó a tender hacia la singularización. El cambio se produjo por efecto de una mutación de mentalidad a lo largo del siglo XVI, que implicó un distanciamiento del hombre de su propio cuerpo, con el consecuente alejamiento del espectáculo como evento no organizado previamente y con la eliminación de la variabilidad que no se puede controlar ni dirigir¹¹. La desvalorización de la voz, hasta entonces vehículo de transmisión de los valores de fe y tradición, coincidió con la instauración del texto como expresión comunicativa invariable, con su fijación, con la pérdida de la variabilidad y desaparición de la tendencia a recuperar temas evocadores de la tradición.

2 Poesía cantada y oralidad

En la tradición oral la memoria tiene una función determinante... la mnemotécnica es una necesidad. El verso es un segmento significativo que se construye según técnicas propias de la memoria dirigidas a la conservación y transmisión. En nuestra cultura dominante, que desde siglos se difunde a través de la tradición escrita, el verso puede ser recitado o bien

¹⁰ E. Fromm (1976), *To have or to be?* Ed. Italiana (1977), *Essere o avere?*, Milano: Mondadori.

¹¹ J. C. Schmitt (1990), *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París: Gallimard.

*cantado; mientras que en las culturas orales el verso se manifiesta solamente de forma cantada*¹².

El “verso cantado” es un elemento extremadamente complejo donde se entrecruzan diferentes códigos expresivos: el musical, el lingüístico y el gestual. Su estructuración contiene los pasos fundamentales de los procesos mnemotécnicos y creativos de la composición oral. A la relación que se instaura en el verso cantado entre memoria y palabra en los textos narrativos de tradición oral¹³, tenemos que añadir la correlación entre el binomio memoria-*distinctio* que caracteriza la continuidad mnemónica de los motivos melódicos. La *distinctio* corresponde a un segmento melódico delimitado por notas estructuralmente relevantes que hacen de ganchos para la memoria. Así pues, como los procesos de composición de las narraciones literarias y/o historiográficas medievales consisten en la unión de “textos mentales”, con alternancia entre imágenes y cuentos transmitidos oralmente, el material melódico que se trasmite es el fruto del ensamblaje de incisos, segmentos, periodos o piezas enteras, todos ellos emergidos con o sin conciencia desde una memoria musical compartida por un público de *entendedors*¹⁴.

En los textos narrativos que se transmiten oralmente, a menudo hay indicios verbales que se refieren a la procedencia tradicional de la información transmitida; verbos como *dicunt, fertur, ferunt, constat* aluden a la procedencia de lo que se afirma y que llega desde el anónimo universo de las voces. Como referencia al ámbito musical podemos encontrar un léxico paralelo con la función de indicar la presencia de una memoria melódica operante, tal como las locuciones que recorren en el repertorio mariano alfonsí: *bon son, cantar missa, missa mui cantada, kyrie eleison*¹⁵. En este proceso de recuperación individuamos el elemento emocional como ingrediente intrínseco, en el sentido que cuanto más profunda haya sido la emoción suscitada, tanto más perdurable en el tiempo será la transmisión oral de un episodio, de una anécdota, de un cuento, de una fábula, de una maledicencia y, también, de un motivo melódico.

¹² D. Carpitella (1994), I codici incrociati, *Il verso cantato. Atti del Seminario di Studi* (abril-junio 1988), ed. A. Pescatori, P. Bravi y F. Giannattasio, Roma: Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 9.

¹³ M. Oldoni (1997), I luoghi della cultura orale, *Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo*, ed. G. Musca, Bari: Edizioni Dedalo, 373-388.

¹⁴ A. Rossell (2011), La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción, *Ars métrica*, 1.

¹⁵ U. Malizia (1992), A cerca del léxico lírico-musical de las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X *el Sabio*, *Quaderni di filología e lingue romanze*, VII: 165-176.

Si tenemos en cuenta que la tradición oral de un texto narrativo se articula en cinco etapas (producción, transmisión, recepción, conservación y repetición), podemos deducir que la función de la memoria solo atiende a las tres primeras etapas (producción, transmisión y recepción), mientras que la escritura entra únicamente en la fase de conservación y repetición. Esta estructura aplicada a los sistemas de composición melódica del repertorio lírico, permite constatar una modalidad de construcción que se rige sobre la variabilidad operante en el momento de la recepción, y que desaparece en las distintas versiones codificadas pertenecientes a las etapas de conservación y repetición.

El gran valor de los textos medievales, sean los narrativos y/o líricos como las *Cantigas* marianas, consiste en su formación y transmisión oral: factor, este último, que fortalece y amplifica la impresión y la carga emotiva de la historia que se cuenta. Es cierto que en la producción poético-musical medieval se individúa la preeminencia del factor EQ (*emotional quotation*) sobre el factor IQ (*intellectual quotation*): asunto que nos revela el potencial expresivo y extensión descriptiva de las obras medievales¹⁶. Podríamos argumentar que un análisis crítico de las *Cantigas*, literatura hablante y participe de los acontecimientos humanos que cuenta, nos restituye un universo de voces, un ensamblaje de oralidades múltiples donde se pueden recoger imágenes, miedos, ideologías, picardías que solo en mínima parte se han podido fijar en el pergamino. Lo esencial de las composiciones marianas no se reconoce en su forma escrita, en el análisis de su gramática o en la estructura de su sintaxis, sino que va más allá del signo que lleva un significado fluctuante que va relacionado con el receptor. Los signos escritos son meramente símbolos mutantes en un proceso continuo de decodificación que implica alternancia entre dentro y fuera, interno y externo, trovador, juglar y público¹⁷

3 La función de la escritura en la “re-presentación” melódica de las *Cantigas de Santa Maria*

La colección de *Cantigas* en honor a la Virgen, redactada bajo la guía de Alfonso X *el Sabio* (1221-1284), es un repertorio poético-musical construido con el auxilio de estrategias de

¹⁶ M. Oldoni (1997), *op.cit.*, 386.

¹⁷ M. L. Meneghetti (1992), *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino: Einaudi.

composición mnemotécnicas y destinadas al aprendizaje mnemónico¹⁸. La intención del Rey Sabio, responsable del proyecto y revisor de la escritura (*fazedor*), era recoger y superar el repertorio ya común a otras colecciones de milagros, en latín y vulgar, incluyendo episodios del ámbito histórico contemporáneo y personal¹⁹. De ahí la dificultad de conciliar los rasgos de una estructura compositiva basada en la memoria con los signos gráficos que intentan fijar sobre el pergamino una realidad que se escapa, ya que es una proyección imperfecta del acto de su *profération*. Es decir que la vocalidad del repertorio alfonsí se reconstruye a partir de la escritura, re-presentación de la melodía (*vox mortua*) y, a través de la *profération* se hace *vox viva*.

Para entender el modelo estructural del repertorio alfonsí que actúa en función de un sistema mnemotécnico, es imprescindible individuar el grado de penetración entre su esencia oral y su dimensión escrita. Se trata de evaluar, ni más ni menos, los vínculos entre escritura y creación musical: análisis condicionado por la tendencia a elegir como patrón de referencia la relación que el hombre contemporáneo tiene con la escritura.

La evaluación del vínculo entre la notación musical de los códices alfonsíes y el mundo de la oralidad, nos obliga a hacer una reflexión alrededor del *status* de la escritura en este contexto²⁰. A menudo nos olvidamos que la relación entre signo y sonido tan sólo es el fruto de un proceso de codificación y que la decodificación de los signos no da lugar a interpretaciones de carácter unívoco. En nuestra cultura, intensamente condicionada por los códigos escritos, sonido y signo se identifican de tal manera que el mismo sonido tiene una permanencia gráfica y visible antes que auditiva. Entonces, el repertorio alfonsí nos obliga a poner interrogantes alrededor de la intencionalidad de su notación, que guarda indicios de un mundo sonoro alfabetizado y, al mismo tiempo, posee “reminiscencias” melódicas que han perdurado en la memoria oral.

¹⁸ A. Rossell (1999), La composición de las *Cantigas de Santa Maria*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética, *Actas do V Congresso internacional de estudos galegos, Universidade de Trévis* (8-11 octubre 1997), Trier.

¹⁹ M. I. Colantuono (2013), Le strutture melodiche di Alfonso X *el Sabio* nelle *Cantigas de Santa Maria*, *Vox antiqua, Commentaria de Cantu Gregoriano, Musica antiqua, Musica sacra et Historia liturgica*, I/2013: 71-91; J. T. Snow (1999), Alfonso X y las *Cantigas*: documento personal y poesía colectiva, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa Maria*, ed. J. Montoya – A. Domínguez Rodríguez, Madrid: Editorial Complutense, 159-172.

²⁰ J. Derrida (1967), *De la grammatologie*, Paris: Editions de Minuit. Ed. italiana *Della grammatologia* (1998), Milano: Jaca Book.

Cada proceso de escritura musical comporta un grado de relación variable con los procesos compositivos que expresa. Ahora bien, para comprender cuán diversa fuera la *forma mentis* que estaba detrás del acto de escritura de las *Cantigas*, condicionada por procesos mnemotécnicos y por eso lejos de nuestra percepción “tipográfica”, es suficiente observar la disposición de la escritura en el espacio de la columna. La falta de indicaciones de alineamiento y ordenamiento que marquen los pasajes de las estrofas a los estribillos refleja cuán superfluo habría sido el control de la música a través de los ojos. En otras palabras, la tipología de estructuración de la página denota la ausencia de intentos de facilitar la mirada. Este tipo de representación escrita de la realidad sonora, fruto de una cultura condicionada por la oralidad, diverge de la actual, derivada de una civilización que ha conseguido un estadio más elevado en la interiorización de la escritura. Tampoco nos debe engañar un sistema notacional, como este de las *Cantigas* ya perfeccionado, donde a cada grafema corresponde un sonido: eso no puede ser indicio del tránsito completo de una cultura de la oralidad a una cultura de la escritura²¹.

La dimensión escrita de la obra mariana alfonsí se expresa en cuatro colecciones manuscritas de inmenso valor: el Códice de los músicos E1 (El Escorial, b.I.2); el Códice de Toledo To (Madrid, BN ms 10069); el Códice de Florencia F (Florencia, BC, ms B.R.20); el Códice rico T o E2 (El Escorial, T.I.1)²². La peculiaridad de cada libro no permite la comparación entre las fuentes: el Códice toledano recoge 128 *Cantigas*, el florentino (140 *Cantigas*) y *el rico* (desde la *Cantiga* 141) se consideren dos partes de un mismo proyecto editorial y en fin el Códice de los músicos (E1) contiene 416 composiciones. Los tres códices con notación musical (Códice de Toledo, Códice rico y Códice de los músicos) no dejan dudas sobre la importancia del movimiento melódico como elemento esencial de la composición. Ahora bien, averiguar el significado de los símbolos gráficos de la notación nos permitiría una mejor comprensión del proceso de composición. A este propósito, hay un indicio en el *Libro de la açafeha* que nos ayuda a comprender la función de los signos gráficos en el universo simbólico del *Rey Sabio*:

²¹ J. Haar (1995), Music as a Visual Object: The Importance of Notational Appearance, *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Actas del congreso internacional (4-8 octubre 1992), Cremona, ed. R. Borghi y P. Zappalà, Lucca: LIM, 97-128; M. Bent (1994), Editing Early Music: The Dilemma of Translation, *Early Music History*, XXII, 373-394; *Idem* (1995), The Limits of Notation in Defining the Musical Text, *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario...op. cit.*, 367-372.

²² M. E. Schaffer (1999), Los códices de las *Cantigas de Santa Maria*: su problemática, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa Maria*, ed. J. Montoya – A. Domínguez Rodríguez, Madrid: Editorial Complutense, 127-148.

Nós, rey don Alfonso el sobredicho, veyendo la bondat de esta açafeha.... et de como es estrumente muy complido et mucho acabado, et de como es caro de señalar, et que muchos ombres non podrién entender complidamiente la manera de como se faz por las parabras que dixo este sabio que la compuso, mandamos figurar la figura de ella en este libro²³.

Así como la secuencia de letras y grafemas constituye una representación simbólica de las palabras pronunciadas, las notas musicales trazadas en el pergamino representarían simbólicamente los sonidos musicales en secuencia (melodía). Como las letras del alfabeto no reproducen los sonidos que forman la palabra cuando esta se articula fonéticamente, así pues las notas no reproducen la música. Asimismo, la notación musical fijada en los códices reproduce sólo de manera abstracta y parcial la realidad del fenómeno musical, siendo una reducción en el espacio de una realidad que se desarrolla en el tiempo.

A través del extracto del *Libro de la açafeha*, podemos deducir el sentido que Alfonso X atribuye al libro y por extensión a los códices de las *Cantigas*: instrumentos capaces de representación virtual. Como no se puede reproducir por escrito el *son* (*estrumente*), la dimensión escrita de las *Cantigas* solo re-presenta la manera de cantar *cobras* e *son* (*figurar la figura*).

La función de los maravillosos manuscritos no estaba dirigida ni a la conservación, ni al aprendizaje, ni tampoco a hacer de soporte a la *performance* (partitura). La notación musical no guardaba un significado intrínseco, en el sentido que solo reflejaba la memoria y sus procesos. Su función era traducir en signos gráficos algo que, como ya estaba en la memoria colectiva, el destinatario podía reconocer. El contenido que se representaba no se tiene que entender como una forma de comunicación de escribiente a lector, sino más bien como expresión de voluntad de devolver al presente (*re-praesentare*) una trama (*textus*) de memoria intersubjetiva²⁴. Los signos reproducían un significado fluctuante, un mensaje discontinuo, la reproducción de un espacio indefinible, donde se podían intuir y encontrar soluciones a muchas interpretaciones.

²³ M. E. Schaffer (1999), *op. cit.*, 142.

²⁴ M. Locanto (2004), *Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano, La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, ed. G. Borio, Lucca: ETS, 31-88.

La observación de la relación entre música y escritura en los códices alfonsíes modifica las categorías conceptuales que se utilizan habitualmente para entender el repertorio poético-musical en su forma codificada. El repertorio monódico medieval no se puede analizar como “música escrita”, porque la función de la escritura es exclusivamente la de fijar una trama ya constituida a través de un sistema compositivo de tipo oral. El problema principal que se plantea consiste en la falta de instrumentos idóneos para averiguar estos sistemas, ya que la investigación musicológica a lo largo de su historia se ha ocupado sobretodo de música escrita.

4 Sistemas de composición y oralidad en las *Cantigas* alfonsíes

El análisis textual y melódico del repertorio alfonsí restituye una imagen caleidoscópica del sistema de composición, incluyendo diferentes recursos narrativos, métricos y melódicos: peculiaridades del proceso de composición oral. En primer lugar, la recuperación del sentido gramatical de la materia melódica permite hallar indicios relevantes relativos a los sistemas de composición y, en ocasiones, encontrar la llave que nos permite dilucidar el motivo de la elección de algunos motivos melódicos, desvelando relaciones entre las *Cantigas* y otros repertorios.

El análisis del material melódico del repertorio alfonsí deja aflorar la presencia de elementos formularios dispuestos según la técnica de la “centonización”: las *Cantigas*, melódicamente, serían fruto del ensamblaje de fórmulas preexistentes, cuyos sistemas de maridaje no pueden prescindir de las leyes modales que inevitablemente intervinieron en el proceso de *com-posición*. Según esta óptica, la analogía modal que caracteriza la mayoría de las composiciones alfonsíes no se puede considerar el resultado de un proyecto previo de coherencia modal, sino más bien como lógica consecuencia del ensamblaje formular.

La presencia del elemento formular es especialmente relevante en la fase de entonación, cadencia y en su iteración a diferentes alturas. La fórmula, no obstante, no fue el elemento constituyente del proceso de composición, porque si bien hoy se pueda extrapolar, estructuralmente no correspondía a la forma del material melódico utilizado en la composición, que se transmitió bajo otro perfil. Efectivamente, el material melódico procedente del patrimonio tradicional se presentaba en forma de motivos estructurados según principios de orden mnemotécnico. La recuperación de un segmento melódico requería que fuese delimitado por pilares que garantizaran la especificidad y que hicieran de conectores dinámicos con la función de guiar la memoria (*distinciones*). Generalmente, las *distinciones* de una misma composición

parece que se apoyan sobre un soporte melódico que hace de esqueleto: disposición que invierte el criterio de la periodización de la forma melódica²⁵. Según este planteamiento, parece lógico suponer que en la práctica compositiva oral se utilizaran modelos melódicos marcados por notas-eje según criterios de tipo modal. Estos modelos guardan estabilidad arquitectónica y, a la vez, poseen porosidad porque están dotados de movilidad, elemento indispensable en el sistema compositivo oral.

En la mayoría de *Cantigas* los pilares arquitectónicos, notas estructurales de un determinado implante modal, dibujan cadenas de intervalos de terceras con prevalencia del tercero grado (nota mediana): una característica melódica peculiar de los cantos tradicionales de transmisión oral, además de ser trato distintivo de las melodías en modo de *protus*, *tetrardus* y *tritus*²⁶. El hecho de que la mayoría de las *Cantigas* alfonsíes pertenezcan a estas tres familias modales no es una casualidad, sino que es consecuencia directa de los mecanismos que regulan la composición oral. Especialmente, la predominancia de piezas en *protus* se justifica por la presencia recurrente de la cadena de terceras *re fa la do'* en alternancia a la cadena débil *do mi sol*, resaltando el papel determinante del *fa* (mediana) y de *la* (dominante), como se reconoce en los repertorios tradicionales de transmisión oral. El segundo grupo modal, en orden de presencia en el repertorio alfonsí, es el *tetrardus* que se caracteriza por el armazón de terceras *sol si re' fa'* en oposición a la cadena *fa la do'*. Por último, la cadena de terceras del *tritus* se atribuye a su conformación, siendo una porción significativa de la cadena básica del *protus* sin *re* (*fa la do'*): de hecho se registran casos de melodías en *tritus plagale* donde una bajada a *re* las transformarían en melodías en *protus autentico*. En fin, el análisis modal del repertorio mariano alfonsí conduce a un sistema modal que se coloca fuera del *oktoechos*, o sea fuera de la sistematización teórica, obligándonos a retomar los implantes modales originales y las estructuras arcaicas. De esta manera se recuperan reminiscencias melódicas que se perdieron en fase de normalización y que perduraron en los repertorios creados con sistemas de composición oral. Por eso, a pesar de la presencia prevalente de la escala hexacordal, es posible hallar pequeños fragmentos o piezas enteras en estructura pentafónica, sin *pièn*, la nota débil situada en el medio de la tercera menor (*mi* e *si*). Melodías pentafónicas de procedencia tradicional se reconocen en la CSM 293 *Como*

²⁵ A. Rossell (2003), Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 167-222.

²⁶ G. Huseby (1983), *The Cantigas de Santa Maria and the Medieval Theory of Mode*. Tesis inédita de Doctorado en Musicología, Stanford University.

un jogar quis remedar como siia a omagen de Santa Maria, e torceu-se-lle a boca e o braço (Mettman, III, 81)²⁷, así como en la CSM 297 *Como Santa Maria mostrou vertude na sa omagen, porque dizia un frade que non avia vertude no madeir' entallado* (Mettman, III, 89)²⁸.

Según esta perspectiva empírica del proceso de composición, ya podemos individualizar los motivos de la escasa presencia de los modos del grupo de *deuterus*: lógica consecuencia del deslice del *mi*, *finalis* de estos modos y nota *pièn* del sistema pentafónico, al *fa*. En otras palabras, las piezas modalmente estructuradas sobre un grado débil, como el *mi*, tienen la tendencia a pasar a grados y modos contiguos: un proceso de selección empírica natural, consecuencia de una elección que responde a razones de orden mnemotécnico, conexas al acto mismo de la producción musical.

El propósito del análisis no puede ser buscar normas, sino hallar las múltiples realidades de una composición en su dimensión oral. Por ejemplo, el sistema métrico y el melódico son necesariamente interconexos: ambos persiguen la eficacia mnemotécnica, correspondiendo sin necesariamente coincidir. Ahora bien, la *ratio* que regula la división de los versos, el dimensionamiento y la distribución de las cesuras es interdependiente de los sistemas mnemotécnicos que garantizan el aprendizaje y persistencia del repertorio²⁹. El Códice de Toledo, por ejemplo, para fraccionar la melodía recurre a unas barras y para la división en versos del texto poético utiliza unos *puncta*: señal de la falta de coincidencia entre estructura melódica y métrica. Además, la presencia de los signos gráficos no es homogénea en las cuatro fuentes manuscritas, siendo el entero implante compositivo sujeto a variabilidad continua: consecuencia de la discontinuidad de la transmisión. De hecho, la misma *Cantiga* puede presentarse en los manuscritos con diferentes modalidades de división interna, sea tanto en la partición textual como en la segmentación melódica.

En la mayoría de *Cantigas* podemos extraer, tal como hizo Higiní Anglès, la forma del *virelai*, que se caracteriza por la alternancia de estribillo y estrofa dividida en mutación y vuelta,

²⁷ Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, ed. W. Mettmann, Madrid: Clásicos Castalia, 3 vols.

²⁸ G. Huseby (1983), *The Cantigas de Santa Maria... op. cit.*

²⁹ D. Billy (1989), *L'Architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier: Association Internationale d'Études Occitanes; A. Rossell (1997), A música da lírica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrución arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música, *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, Vigo: Galaxia, 41-76.

que repite melodía y rima del estribillo. El hecho de que se pueda extrapolar esta estructura no quiere decir que sea inmutable, única y que sea al origen del proyecto de composición. La sistematización métrico-musical, propuesta por Anglès y aceptada en los estudios sucesivos, observaba una presencia mayoritaria de *virelai* con predominancia de versos de dos hemistiquios de 7 sílabas, en alternancia de masculinos y femeninos, a los cuales corresponden frases musicales con valor suspensivo y conclusivo³⁰. Sin embargo, la aplicación de una forma fija a este repertorio, concepto vinculado también a la estructuración en frases musicales, resulta determinada *a posteriori* respecto al acto de composición y coincidente con el proceso de codificación³¹.

En el patrimonio poético-musical oral de procedencia tradicional, la regularidad de la estructura métrica y musical no representa un parámetro imprescindible respecto a otras estrategias más significativas en el plan mnemotécnico, como son los paralelismos verbales y las estrategias fonéticas (rimas, aliteraciones y asonancias). Así pues, en el repertorio alfonsí, estos recursos se reflejan en la composición musical mediante la utilización de unidades melódicas mínimas significativas, colocadas en un juego de citas voluntarias e involuntarias: las “*distinciones*”.

La materia melódica a menudo procede de modelos preexistentes y su elección tuvo motivaciones temáticas y, a veces, ideológicas, es decir intertextuales. El musicólogo catalán Higiní Anglès individualizó la imitación en la CSM 411 *Nembre ssete, Madre de deus, Maria* (Mettman, III, 348) de la *prosula Ab hac familia* añadida al melisma final del Ofertorio *Recordare Virgo Mater*: citación melódica que potencia la función de intercesión de la Virgen en el Día del Juicio. De vez en cuando la imitación melódica rescata significados perdidos, como el caso de la CSM 340 *Virgen, Madre gloriosa de Deus* (Mettman, III, 187) que recupera la melodía del alba *S’anc fui belha ni prezada* de Cadenet, con la intención de reactualizar la melodía en su versión original de canto devocional a la Virgen, tal como era en la versión del

³⁰ H. Anglès (1943-1964), *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso El Sabio*, 4 vols: vol. II (1943), transcripción musical; vol. III (1) (1958), *Estudio crítico: Die Metrik der Cantigas*, ed. H. Spanke; vol. III (2) (1958), *Las melodías Hispanas y la monodia lírica Europea SS. XII-XIII*; vol. I (1964), *Facsimil del códice j.b.2 del Escorial*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona.

³¹ M. I. Colantuono (2012), *Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio: composizione musicale e oralità*, Tesis inédita de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura comparada, Facultad de Filosofía y Letras, Universitat Autònoma de Barcelona, 523.

himno *Ave maris stella*³². Siguiendo en esta dirección, se reconocen modelos de procedencia litúrgica en las *Cantigas* donde se hace mención al *bon son*: la CSM 24 *Madre de Deus, non pod'errar que en ti à fiança* (Mettman, I, 115) recupera la estructura métrico-melódica del *Kyrie Orbis factor* y la CSM 82 *A Santa Maria mui bon servir* (Mettman, I, 261) reactualiza la melodía del *Kyrie Salve*³³.

La intermelodicidad determinada por la asunción de motivos melódicos procedentes de otros repertorios posee, entonces, la finalidad de establecer paralelismos conceptuales, añadiendo un *plus* a la narración. En este sentido he demostrado las razones de la evocación melódica en la CSM 7 *Santa Maria amar* (Mettman, I, 75) de la melodía de la *prosa* mariana *Flavit auster flatu leni*, cuya única constancia escrita procede del código de Las Huelgas, que cuenta de una abadesa encinta sirviéndose de una melodía que celebra el parto de la Virgen. Un paralelismo que instaura vínculos entre una monja embarazada y la Virgen púérpera, restableciendo la imagen beata del estado de madre a pesar de las circunstancias. La abadesa preñada acaba siendo, a través de la melodía, víctima de una incontenible pasión amorosa y, a su vez, mártir de la maledicencia de las monjas que la acusaron delante del obispo. En fin, la melodía con su capacidad evocativa nos da una llave de lectura inédita de esta *Cantiga*, dando un giro al concepto de “pecado”³⁴.

Por otro lado, la individuación de estructuras melódicas peculiares compartidas permite establecer puentes semánticos entre *Cantigas*. Tal es el caso emblemático de la entonación de las dos *Cantigas* contiguas: CSM 347 *Esta é como Santa Maria de Tudia resorgiu ûu menynno que era morto de quatro días* (Mettman, III, 203) y CSM 348 *Como Santa Maria demostrou a ûu Rey que trovava por ela gran tesouro d'ouro e de prata* (Mettman, III, 205), que presentan una fórmula modal arcaica en *mi* muy rara y sin precedentes en el repertorio alfonsí. Las dos *Cantigas*, además de compartir la fórmula de entonación, presentan elementos lexicales, métricos

³² F. Oroz (1987), *Melodie provenzali nelle Cantigas de Santa Maria*, Text-Etymologie, Festschrift für H. Lausberg zum 75. Geburtstag: Stuttgart, 134-147; A. Rossell (1991), *So d'alba*, Studia in honorem Prof. Martí de Riquer, Quaderns Crema IV, Barcelona, 705-722.

³³ M. I. Colantuono (2007), *El bon son en las Cantigas de Santa Maria*, Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península (28-31 de mayo 2003), Barcelona, ed. H. González Fernández y M. X. Lama López, Sada: Edición do Castro/Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), 1219-1231.

³⁴ M. I. Colantuono (2014), *Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le Cantigas de Santa Maria e le Prosaie de Santa Maria del Codice di Las Huelgas*, Cognitive Philology, 7 (2014).

y melódicos comunes: indicios que muestran la excepcionalidad de las dos composiciones compuestas por el mismo Alfonso X³⁵.

La CSM 229 *Como Santa Maria guardou a ssa eigreja en Vila-Sirga dos mouros que a querian derribar* (Mettman, II, 301) y la CSM 292 *Como el Rey Don Fernando vêo en vision ao tesoureiro de Sevilla e a maestre Jorge que tirassen o anel do seu dedo e o metessen no dedo da omagen de Santa Maria*, (Mettman, III, 77), además de ser numeradas por las mismas cifras invertidas, presentan igual entonación, las mismas formulas melódicas, emejante esquema métrico y ambas narran hechos autobiográficos. La CSM 292 tiene como protagonista el padre del Alfonso, el Rey Fernando III, mientras que la CSM 229 cuenta anécdotas de la vida del abuelo Alfonso IX. Así, la CSM 376 [*C*]omo un ome levava un anel a Don Manuel, irmão del Rey, e perdé-o na carreira, e fez-llo Santa Maria cobrar (Mettman, III, 263) y la CSM 366, [*Esta .CCC e LXVI. é como Santa Maria do Porto fez cobrar a Don Manuel un azor que perdera.*] (Mettman, III, 241) presentan una extraordinaria semejanza melódica y cuentan episodios milagrosos referentes a la vida de Don Manuel, hermano de Alfonso X. En presencia de identidad o semejanza melódica a menudo se corresponden temas parecidos: anécdotas de prisioneros, como en la CSM 227 *Como Santa Maria sacou un escudeiro de cativo de guisa que o non viron os que guardavan o carcer en que jazia* (Mettman, II, 297) y en la CSM 325 *Como Santa Maria de Tudia sacou hũa manceba de cativo* (Mettman, III, 152); circunstancias de venganza, como en la CSM 316 *Como Santa Maria fillou vingança do cerigo que mandou queimar a ermida, e fezlla fazer nova* (Mettman, III, 132) y en la CSM 379 [*C*]omo Santa Maria do Porto se vengou dos cos[s]arios do mar que roubavan os omees que viin[n]an pobrar en aquela sa vila (Mettman, III, 270). En algunos casos se hallan paralelismos melódicos en relación al número atribuido a la *Cantiga*, como es el caso de la CSM 35 *Esta é como Santa Maria fez queimar a lâa aos mercadores que offereran algo a sua omage, e llo tomaran depois* (Mettman, I, 144) y de la CSM 53 *Como Santa Maria guareceu o moço pegureiro que levaron a Seixon e lle fez saber o Testamento das Escrituras, macar nunca leera* (Mettman, I, 185) que se caracterizan por la disposición especular de las estructuras melódicas, tal como sugieren las cifras de su numeración³⁶. En fin, las *Cantigas* que se sirven de motivos pentacordales

³⁵ M. I. Colantuono (2013), *Le strutture melodiche di Alfonso X el Sabio...op. cit.*

³⁶ M. I. Colantuono (2013), *L'intento intertestuale della translatio melodica nelle Cantigas de Santa Maria*, *Medievalia*, Revista d'Estudis Medievals, XVI/2013, 81-90.

procedentes de repertorios tradicionales que nunca fueron codificados y que podemos reconstruir gracias al repertorio mariano alfonsí, cuentan episodios de pecadores acusados de iconoclastia: la CSM 293 *Como un jograr quis remedar como siia a omagen de Santa Maria, e torceu-se-lle a boca e o braço* (Mettman, III, 81) y la CSM 297 *Como Santa Maria mostrou vertude na sa omagen, porque dizia un frade que non avia vertude no madeir' entallado* (Mettman, III, 89).

5 La composición a partir de la melodía

Suponer que la creación del texto poético sea anterior a la elección de los movimientos melódicos, sería un error vinculado a la idea de composición como acto de escritura. Si prescindieramos de la idea pre-confeccionada de “poesía con música”, entraríamos en la dimensión de la poesía planificada en función de un tejido melódico definido *a priori*, en cuanto vehículo de transmisión. En lugar de textos definidos métricamente que prescinden de la estructura melódica, las *Cantigas* marianas serian, en definitiva, el resultado de la aplicación de mecanismos que, valiéndose de material melódico preexistente, elaboraron una urdimbre sobre la cual se construyó sucesivamente la narración textual.

El proceso de composición del repertorio alfonsí tuvo que basarse en la combinación entre el material melódico preexistente y su re-creación: acción que se realizó en fase de adaptación al texto narrativo. En el acto del *com-poner* el *fazedor* se sirvió de estrategias que por un lado garantizaban la estabilidad de la estructura melódica re-evocada y, por otro lado, aseguraban una función desestabilizante que además permitía la desintegración del material preexistente. La función estabilizante se realizó con la cohesión modal de los elementos formulares, que no actuaba como fuerza coercitiva porque el sistema no obedecía a normas preestablecidas, siendo el resultado de la re-elaboración melódica de un patrimonio musical previamente memorizado. Los criterios que regulaban la división interna de los textos marianos, determinando las bases de la estructuración formal, fueron consecuentes a las elecciones melódicas, vehículos responsables de la transmisión del repertorio. De esta manera, la organización métrica descendía directamente de la estructuración melódica y en fase de normalización, coincidiendo con su codificación

escrita, se convertía en estructura autónoma, desvinculándose del sistema musical que la había originado.

La evaluación del repertorio mariano como resultado de un acto de *profération* evidencia cierta insuficiencia en las metodologías analíticas de la filología tradicional, cuyos principios normativos circunscriben el heteromorfismo estrófico y el anisosilabismo como fenómenos irregulares. Estas peculiaridades, en la perspectiva del repertorio oral, son lógicas consecuencias de la variabilidad propia de los sistemas mnemotécnicos de creación y transmisión. La mutabilidad de dichos sistemas está vinculada además al acto “físico” de la acción de la *performance*, empezando por los factores fisiológicos que determinan la respiración. La individuación del material melódico de las *Cantigas* nos permite reconocer, al mismo tiempo, la importancia del factor emotivo, consecuencia directa del propio acto de *profération*. De hecho, una exégesis completa del repertorio alfonsí no puede limitarse a un simple análisis de los elementos gráficos, así como el estudio de la gramática y de la sintaxis melódica no puede devolver el universo de múltiples voces que hay detrás de cada *Cantiga*. Cada composición conlleva unos cuantos significados que no se identifican con los signos escritos, siendo una realidad que se reinventa cada vez que es emitida/cantada y recibida por un público. En fin, los modelos melódicos, en cuanto vehículos de la transmisión del repertorio, marcan la estructura métrica que acaba siendo homogénea y uniformada sólo en la fase de fijación escrita. Por todo ello, la pérdida de la memoria musical, consecuencia de la codificación del repertorio, determinó la necesidad de una normalización métrica del repertorio fijado en el pergamino.

Si consideramos que en el origen del proceso de composición se habrían elegido determinados motivos melódicos, tendríamos que imaginar una tarea posterior cuya intención fuera colocar las palabras, adaptándolas a los ángulos y a las sinuosidades de un sendero ya listo. La adaptación de los textos a segmentos melódicos preexistentes requería una lengua fonéticamente versátil, con más palabras agudas respecto a las esdrújulas y diptongos que se adecuaban con facilidad a un sistema musical ya predispuesto. De hecho, la elección del gallego-portugués como idioma del repertorio lírico medieval en la península ibérica, podría tener motivaciones de orden técnico-compositivo, siendo una lengua especialmente rítmica y de fácil adaptación a motivos musicales preexistentes.

La visión melódico-céntrica del proceso de composición del repertorio alfonsí justificaría la polimetría sistémica que hace posible la presencia simultánea de varias tipologías métricas en la misma *Cantiga*, la frecuente utilización de *enjambement* y el uso libre de la rima. Un ejemplo

muy elocuente del sistema de composición a partir de la estructura melódica es representado por la CSM 292 *Muito demonstra a Virgen, / a Sennor esperital* (Mettman, III, 77), una *Cantiga* copiosa de indicios autobiográficos que justifican su desusada extensión de 21 estrofas. El título, en la versión del código E2, nos dice que el Rey y Santo Fernando III, padre de Alfonso X, se apareció en sueños al tesorero de Sevilla y al maestro Jorge ordenando que pusieran su anillo en el dedo de la Virgen. Aquí, los requerimientos de la rima aguda en tantas estrofas seguidas debieron forzar al versificador a repetir alguna de sus muletillas un tanto ripiosas, como la mención a *San Denis* (v. 23), además utilizada en otras 9 *Cantigas* para el mismo motivo. La alusión forzada y fuera de lugar a *San Mateus* (v. 48), las distorsiones léxicas (*ofreçon* v. 73 / *mentiral* v. 104), la ruptura silábica (*San-ta* v. 77-78) entre el final de un verso, que gana una rima aguda en *á*, con el comienzo del siguiente, hace suponer que su estructuración marque una senda melódica ya fijada³⁷.

<CSM 292> (F: 10)/ virelai/ Re Don Fernando III, padre del Re Alfonso/ 261

Como el Rey Don Fernando vê en vision ao tesoureiro de Sevilla e a maestre Jorge que tirassen o anel do seu dedo e o metessen no dedo da omagen de Santa Maria.

³⁷ J. M Llorens (1979), La música, *El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso el Sabio: ms. T.1.1 de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid: Edilán.

292



R Muito demonstra a Virgen, / a Sennor esperital,
sa lealdad' a aquele / que acha sempre leal.

M E de tal razon com' esta / vos direi com' hũa vez
a Virgen Santa Maria / un mui gran miragre fez

V polo bon Rei Don Fernando, / que foi comprido de prez,
d' esforç' e de grãadeza / e de todo ben, sen mal.

R Muito demonstra a Virgen, / a Sennor esperital,
sa lealdad' a aquele / que acha sempre leal.

En conclusión, tenemos evidencias para suponer que los sistemas de composición de las *Cantigas* empezaran por la elección de patrones melódicos, en forma de segmentos (*distinções*) o en forma de piezas preexistentes (*contrafacta*), sobre los cuales se cantaba el milagro. La elección de las palabras y su disposición en versos dependía de las exigencias de la melodía, cuya estructura era mutable, al estar subordinada a su *profération*, y arrastraba el implante métrico en un sistema sujeto a variabilidad continua. La melodía, a través del uso adecuado de las *distinções*, dibujaba la composición, dimensionaba el texto y establecía la andadura dinámica a través de sus grados portantes. Los motivos melódicos eran canales a través de los cuales pasaban aquellos valores, ya pertenecientes a la memoria colectiva, y que

amplificaban o modificaban el significado del texto. Tanto era así que la voz, en los repertorios líricos de la Edad Media, no era tan solo vehículo, sino el cuerpo mismo de la sustancia poética.

[Recebido: 19 abr. 15 – Aceito: 28 jul. 15]