

La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción¹

Antoni Rossell

(Universitat Autònoma de Barcelona)

Abstract

From a comparison between the metric and the music in Roman and Latin texts (intersystemic comparison), we investigate the possible metric-musical models of the Galician-Portuguese lyric. Through the comparison between roman and latin texts from the Middle Age, which have similar or parallel metric structures, the goal is to find out the metric-melodic development of models in order to understand from a structural perspective, the music of medieval Galician poetry, which does not conserve musical notation. The texts we have studied are: *O genete* (18,28) of Alfonso X; *Par Deus, senhor* (18,31) of Alfonso X; *Senhor genta* (Leonoreta) of Johan Lobeira (71,4), and *Des que eu vi* (143,4) of Roy Fernandez de Santiago.

La lírica de tema no religioso galaico-portuguesa continúa siendo el repertorio menor de la lírica medieval cuando nos referimos a estudios musicológicos sobre el patrimonio musical conservado. Únicamente la lírica mariana alfonsí constituye un *corpus* que ha sido estudiado, métrica y musicalmente, por Spanke y Anglès, pero esta divulgada edición y transcripción musical rítmica es cuestionada por la mayoría de musicólogos. Éstos han creado una estética de interpretación a partir de la repetición de secuencias rítmicas y de gran profusión de instrumentos muy al gusto de un público contemporáneo pero sin bases musicológicas ni arqueológicas reales. La importante obra mariana alfonsí en lengua gallego-portuguesa, las *Cantigas de Santa María*, constituye un repertorio excepcional para reflexionar sobre el proceso de creación musical, ya que en él hallamos el modo de construcción métrico-musical a partir de la imitación de melodías y textos líricos en lengua latina y en lenguas romances. Lamentablemente no conservamos un patrimonio musical de la lírica profana gallego-portuguesa de la misma importancia que la que acabamos de comentar. Sólo contamos con las melodías de las cantigas de Martin Codax conservadas en el *Pergamino Vindel* (Ferreira 1986) y ampliamente reproducidas, editadas y comentadas, y las controvertidas melodías de Don Dinis, conservadas en el *Pergamino Sharrer* y nunca editadas definitivamente hasta el momento por el que tenía que ser su editor, Manuel Pedro Ferreira (Ferreira 1991). Esta falta de edición definitiva no ha sido obstáculo para que el mismo Ferreira haya dirigido una grabación (Ferreira 1995) que a todas luces resulta hipotética.

Es de destacar que los repertorios musicales gallego-portugueses carecen de un estudio comparativo de conjunto con la lírica medieval, sea románica, germánica o latina. Esta comparación no sólo es necesaria sino inevitable. Pensemos en primer lugar en el puente que se establece, sino vínculo directo, entre la obra mariana de Alfonso X y los *Miracles de Nôtre Dame* de Gautier de Coinci, fuente de inspiración del Rey Sabio, tal como el mismo declara en la primera estrofa de la cantiga 61 en la que habla de un libro de milagros:

*Fol é o que cuida que non poderia
faze-lo que quisesse Santa Maria.*

Dest' un miragre vos direi que aveu o

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Historia de la Métrica Medieval Castellana* (FFI2009-09300), financiado por el Ministerio de Universidades de España y dirigido por Fernando Gómez Redondo. Agradecemos a Dominique Billy la gentileza en facilitarnos un ejemplar de su artículo en prensa (Billy 2006-2007) que nos ha aportado informaciones valiosísimas para esta investigación.

en Seixons, ond' un libro á todo chepo
de miragres ben d' i, ca d' allur non vepo
que a Madre de Deus mostra noit' e dia.

(Ed. Mettmann 1986, I: 205)

[Loco es el que cree que Santa María no puede hacer lo que quiera. Por ello os diré de un milagro que acaeció en Soissons, donde hay un libro todo lleno de milagros de aquel lugar, pues el libro no vino de fuera, y por ello la Madre de Dios nos muestra la noche y el día.]

Y en la cantiga 33 se habla también de un libro del que se ha tomado el argumento de los milagros:

*Gran poder á de mandar
o mar e todo-los ventos
a Madre daquel que fez
todo-los quatr' elementos.*

Desto vos quero contar
un miragre, que achar
ouv' en un livr', e tirar
o fui ben d' ontre trezentos,
que fez a Virgen sen par
por nos a todos mostrar
que seus sson os mandamentos.

(Ed. Mettmann 1986, I: 140)

[La Madre del creador de los cuatro elementos tiene gran poder para mandar sobre el mar y los vientos. Os quiero contar un milagro que encontré en el libro, y que he sacado de entre trescientos que la Virgen sin par hizo para mostrarnos a todos cuáles son sus mandamientos.]

En el aspecto musical —y un argumento más para la comparación— tenemos que la melodía de la cantiga 414, *Como Deus è comprida trinidad*, es en una imitación o *contrafactum* de *Pour conforter mon cuer et mon coraige* (I Ch 9, D.9) de Gautier de Coinci (Anglès 1943-1964: 370 Vol. III, 1ª parte).

Musicólogos como Jacques Chailley (Chailley 1959) e Higiní Anglès (Anglès 1943-1958-1964) analizaron algunas relaciones melódicas entre el repertorio alfonsí y la música litúrgica y trovadoresca occitana. Estudios métricos y literarios y melódicos (Tavani 1967 y 1975/1984; Billy 1998, 2003 y en prensa; Canettieri 2003; Pulsoni 2003; Ferreira 1991; Huseby 1983, 1999; y Rossell 1999, 2003 y 2004) han mostrado la necesidad de comparar la poesía lírica gallega medieval desde una más amplia perspectiva románica e introducir como elementos de la comparación a la lírica trovadoresca occitana, la francesa, la de los *minnessinger*, la lírica italiana medieval y la catalana. Nadie pone en duda las relaciones de los trovadores occitanos con los gallegos, y el vínculo con la lírica francesa medieval queda demostrado tanto por la declaración explícita de Alfonso X de haberse inspirado en Gautier de Coinci, como por imitaciones literarias e intertextuales. El estudio intermelódico e intertextual entre las composiciones literarias y musicales gallegas y occitanas ha demostrado conexiones más que seguras entre trovadores como Arnaut Catalan y Alfonso X (Rossell 2004), y en el repertorio catalán hay evidencias de dependencia entre algunas estructuras métricas (y por tanto de la música) del trovador Cerverí de Girona y los trovadores gallegos, hipótesis ya expuesta por Dominique Billy (2006) y por Canettieri y Rossell en el Coloquio sobre el *Cancionero de Ajuda* en Santiago de Compostela en el año 2005.

El factor lingüístico en la imitación lírica no supone un escollo cuando se trata de imitaciones métrico-melódicas entre repertorios de distintas lenguas. Contamos con testimonios líricos plurilingües en que estrofas en diferentes lenguas de la misma poesía se cantan con una única melodía. Ello indica que el sistema melódico cuenta con la suficiente ductilidad para

transmitir textos en diferentes lenguas con la misma música. Buena prueba de ello serían las poesías plurilingües de Raimbaut de Vaqueiras o de Cerverí de Girona, en las que aparece la lengua gallega junto a otras románicas, pero también un sinfín de composiciones medievales en las que la utilización de varias lenguas en una misma poesía es la tónica. Uno de los ejemplos más antiguos es una canción de “alba” de finales del siglo VIII, principios del siglo IX, el *Alba bilingüe de Fleury-sur-Loire*, de la que se conserva la notación musical. La primera parte (3 versos) está redactada en latín, y el resto del texto de la estrofa de dos versos que funciona como refrán, lo está en francés antiguo:

Phebi claro nondum orto iubare
fert aurora lumen terris tenue
spiculator pigris clamat: Surgere!
*L'alba par, tumet mar; atras sol
poypas abigit miraclar tenebras.*

(Ed. Meneghetti 1997)

[No habiendo salido aún el claro astro de Febo, la aurora trae a la tierra una ténue luz. El vigía llama a los perezosos: Levantaos! El alba aparece, el mar se inflama; el sol se dirige hacia la negra fortaleza para disipar las tinieblas.]

El ejemplo paradigmático es el *descort, Eras quan vey verdeyar*, del trovador occitano Raimbaut de Vaqueiras, que se sitúa cronológicamente entre los años 1197 y 1201, fecha en la que el trovador ejercía su actividad lírica en la corte del maqués de Montferrato. Las lenguas utilizadas, además del occitano en la primera estrofa, son: el italiano en la segunda, el francés antiguo en la tercera, el gascón (dialecto del occitano) en la cuarta, y el gallego-portugués en la quinta; la sexta y última reproduce —cada dos versos— las cinco lenguas de la poesía y por este motivo es más larga que las anteriores. Otro ejemplo de canción plurilingüe es la famosa *cobla en VI lengatges* (gallego-portugués/castellano, occitano, francés, el gascón, y el italiano) del trovador catalán Cerverí de Girona.

Quizá el repertorio más arduo de comparar sería el latino medieval por no contar con un sistema métrico y rítmico común al románico. No obstante, la música se ha encargado de destruir este prejuicio, ya que está demostrada la versatilidad de ésta de adaptarse a textos de una u otra lengua independientemente de su naturaleza métrica, tanto por los ejemplos románicos, como por los préstamos melódicos que la lírica cortesana románica imita de la lírica latina medieval. La investigadora María Inconronata Colantuono ha demostrado una parte del bagaje musical litúrgico tomado como modelo para algunas cantigas de la lírica mariana alfonsí (Colantuono 2007). Vistos todos estos ejemplos de relaciones entre repertorios latinos y románicos, es necesario abordar también una comparación con el resto de composiciones líricas gallego-portuguesas.

Nuestro objetivo en esta investigación es plantear un trabajo comparado de arqueología musical a partir del elemento métrico. En ninguna de estas líneas se podrá leer que las poesías de trovadores gallegos que aquí abordamos se cantaban con una música en concreto. Lo que sí planteamos es una comparación métrico-melódica entre obras contemporáneas o de tradición medieval con estructuras métricas similares o paralelas y el desarrollo métrico-melódico de unos modelos que pueden ayudarnos a comprender desde una perspectiva estructural, que no melódico-literal, como podría haber sido la música de esa lírica gallega de la cual no conservamos notación musical. Se trata, pues, de una simulación en hipótesis de algunas de las melodías de la lírica profana gallega medieval. En algunos casos, y dada la identificación métrica de la poesía con su modelo de comparación, podremos plantear *contrafacta* como los que hemos expuesto anteriormente (Rossell 2003) y que nos permitieron hipotetizar las melodías de varias composiciones gallego-portuguesas a partir de modelos métricos románicos con música. No obstante, tanto aquellas como éstas necesitarán de un estudio ulterior de tipo intertextual.

Además de la propuesta de comparación con el repertorio latino medieval, nos proponemos insistir en un factor polémico para la crítica positivista: el de las imitaciones melódicas

parciales, o lo que es lo mismo, la contrafacción parcial de una estructura métrica. Los repertorios de Frank (1953-1957), Tavani (1967) o Mölk y Wolfzettel (1972) muestran como diferentes composiciones líricas retoman esquemas métricos parciales, unas veces reproduciendo las rimas del modelo y en otros casos ignorándolas. Francisco Oroz (1987) había propuesto esta práctica en un estudio sobre la lírica de Alfonso X y la variabilidad (que no irregularidad) en la adaptación de modelos no sujetos a la reproducción exacta de la estructura métrica, y, a partir de esta concepción “variable”, habíamos detectado diferentes imitaciones literarias de textos conservados con música (Rossell 2004: 85–102). El ejemplo más significativo de la realidad de las imitaciones parciales lo ha demostrado Paolo Canettieri en un estudio a partir de argumentos intertextuales (Canettieri 1999).

Habiéndose comprobado tal práctica literaria, sería absurdo descartar la reutilización parcial de la melodía de la composición imitada, y un desarrollo posterior de ésta a partir de su modelo. Nuestro estudio partirá de estas comparaciones parciales, para intentar comprender la opción métrica y melódica de algunas de las obras líricas gallegas de las que no se ha transmitido su melodía original.

Una vez planteados los préstamos melódicos a partir de una concepción “variable” de la obra literaria/musical, es imprescindible, para su demostración o para descartarlos, un análisis intertextual e intermelódico a partir del *mot*, el *so* y la *razo* (Gruber 1983). Siguiendo este método podremos llegar a conclusiones definitivas para la reconstrucción musical del repertorio lírico gallego medieval, y así evitaremos la indeterminación en la identificación de casos de intermelodicidad (le Vot 1992).

Los *contrafacta* que hasta ahora se han formulado para la lírica galaico-portuguesa son los siguientes:

- *Sinner adars yẽus vein querer* (T 21,1), una *tenso* entre Alfonso X y Arnaut Catalan, cuyo modelo habría sido la famosa canción de amor de Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43)
- La *cantiga de amor* de Alfonso X, *Ben ssabia eu mha senhor* (T 18,5), cuyo modelo sería una composición del *trouvère* Moniot de Paris, probablemente *Je chevauchois l'autrier* (RS 1255)
- *A dona fremosa do Soveral* (T 18,1) de Lopo Lians, cuyo modelo sería la *pastorela* de Pierre de Corbie, *Par un ajornant/trovai en un pré* (RS 291)
- *Nunca tan coyad'ome por molher* (T 17,25) de Martin Soares, cuya melodía se podría reconstruir, como en el caso anterior, a partir de la *pastorela* del *trouvère* Pierre de Corbie, *Par un ajornant/trovai en un pré* (RS 291)
- *Maestr'Acenço dereyto faria* (T 94,10), cuyo modelo sería *Aissi cum selh que tem q'Amors l'aucia* (BdT 30,5) del trovador occitano Arnaut de Marueilh
- La *cantiga Pero Fernandiz home de barnage* (T 60,12), cuyo modelo sería *Quant hom honratz torna en gran paubreria* (BdT 364,40) del trovador occitano Peire Vidal
- *De Martin Moja pos façam as gentes* (T 94,8), cuyo modelo sería, como en el caso anterior, *Quant hom honratz torna en gran paubreria* (BdT 364,40) del trovador occitano Peire Vidal
- *Maria Balteyra porque jogades* (T 125,19) cuyo modelo sería, como en los dos casos anteriores, *Quant hom honratz torna en gran paubreria* (BdT 364,40) del trovador occitano Peire Vidal
- *Don Estevam fez (ja) sa partiçon* (T 79,17), cuyo modelo sería, como en los casos

precedentes, *Quant hom honratz torna en gran paubreria* (BdT 364,40) del trovador occitano Peire Vidal

- La *cantiga de maldizer* de Johan Soarez de Pavha *Ora faz ost' o senhor de Navarra* que pudo tener como modelo *Ahi! Amors, com dure departie* del trovère Conon de Béthune
- *Quen oj'ouvesse* (T 87,16) de Lopo Lians, *contrafactum* de *Ses alegratge* del trovador occitano Guilhem Augier Novella.

Además, y a partir de nuestra reconstrucción musical siguiendo criterios musicales épicos (Rossell 2003), también podemos reconstruir:

- la *cantiga de escarnho e mal dizer*, *Sedia-xi Don Belpelho en u a sa maison*, de (D.) Alfonso Lopez de Baian.

Tal como decíamos más arriba, nuestro punto de partida son las estructuras métricas, y, del repertorio métrico gallego-portugués, nos hemos fijado en las poesías cuyo primer verso tiene 4 sílabas (4 o 3'). De éstas el sirventés político *O genete* (18,28) de Alfonso X contrasta sobre las demás composiciones del repertorio lírico gallego tanto por el escaso número de sílabas en el verso que inicia la composición como por la divergencia estrófica de la poesía, y que Tavani describe métricamente con dos números diferentes de su repertorio (13:59 y 52:2):

<i>O genete</i>	3'a
<i>pois remete</i>	3'a
<i>seu alfaraz corredor,</i>	7 b
<i>estremece</i>	3'a
<i>e esmorece</i>	3'a
<i>o coteife con pavor.</i>	7 b
<i>Vi coteifes orpelados</i>	7'a
<i>estar mui mal espantados,</i>	7'a
<i>e genetes trosquiados</i>	7'a
<i>corriâ-nos arredor;</i>	7 b
<i>tiinhâ-nos mal aficados,</i>	7'a
<i>ca perdian na color.</i>	7 b

...
(Ed. Arias Freixedo 2003: 346–349)

[Después que el ceneta espolea su caballo veloz, el coteife se estremece y se desmorona de pavor. Vi coteifes cubiertos de orpel estar muy espantados, y cenetes trasquilados nos corrían en derredor, nos tenían acorralados, y perdían su color. (Versión de Montoya 1998: 291)]

Alfonso X, 18,28, *O genete*

Primera estrofa:

Tavani 13:59	3'	3'	7'	3'	3'	7'
	a	a	b	a	a	b

Segunda estrofa:

Tavani 52:2	7'	7'	7'	7	7'	7
	a	a	a	b	a	b

Los versos de 3', o sea de 4 sílabas, no son muy comunes en inicio de estrofa en la lírica trovadoresca gallega. En el repertorio de Tavani, además de *O genete* (18,28), encontramos:

Edad Media, *Novus annus-dies magnus* (*Conductus in secundo nocturno*), del cual contamos con una transcripción musical reciente:

(transcripción de Leo Treitler (1967), *The Aquitanian Repertories*, III, transcription nº 3)

Novus annus dies magnus Assit in leticia.
Lux eterna de superna Venit ad nos regia.
Culpam seve matris Eve Sola delet gratia.

Quia sic genitor paradisi Adam
Protoplasma suum vehit ad patriam
Cruces supplicio reperando viam.

[Año nuevo, un gran y feliz día comienza. Llega hasta nosotros la regia luz eterna desde los cielos. La gracia plena redimirá la culpa de la madre Eva. El creador del paraíso de Adán se reencarna en la tierra con el suplicio de su cruz para reparar el camino (de la salvación)]

La métrica y la rítmica de esta composición siguen los parámetros de la poesía rítmica latina y románica, cuya estructura es la siguiente:

a	a	b	c	c	b	D	D	D
3'	3'	7	3'	3'	7	11'	11'	11'
α	β	γ	α	β	γ	δ	δ'	δ'

La métrica de la estrofa del canto aquitano coincide con la primera de la cantiga del rey Alfonso (18,28) y, por tanto, podríamos plantear un *contrafactum* para esta primera estrofa:

<i>O genete</i>	3'a
<i>pois remete</i>	3'a
<i>seu alfaraz corredor,</i>	7 b
<i>estremece</i>	3'a

*e esmorece
o coteife con pavor.*

3'a
7 b

1
O ge - ne - te pois re - me - te
es - tre - me - ce e es - me - re - ce

2
seu al - fa - raz co - rre - dor
o co - tei - fe con pa - vor

Según nuestro análisis, y a partir de la estructura estrófica de *Novus annus*, podemos particularizar dos frases melódicas:

Frase A:

Frase B:

Pero continuamos sin tener una estructura silábico-melódica que podamos aplicar al resto de estrofas a partir del modelo latino pues éstas, como ya se ha señalado, tienen una estructura métrica diferente a la primera:

Alfonso X, 18,28, *O genete*

Primera estrofa:

Tavani 13:59	3'	3'	7'	3'	3'	7'
	a	a	b	a	a	b

Estrofas siguientes:

Tavani 52:2	7'	7'	7'	7	7'	7
	a	a	a	b	a	b

O genete
pois remete
seu alfaraz corredor,
estremece
e esmorece
o coteife con pavor.

Vi coteifes orpelados
estar mui mal espantados,
e genetes trosquiados
corriâ-nos arredor;

tiinhâ-nos mal aficados,
[e] perdian-na color.

Vi coteifes de gran brio
eno meio do estio
estar tremendo sen frio
ant' os mouros d' Azamor;
e ia-se deles rio
que Auguadalquivir maior.

Vi eu de coteifes azes
con infanço es [s]iguazes
mui peores ca rapazes;
e ouveron tal pavor,
que os seus panos d' arrazes
tornaron doutra color.

Vi coteifes con arminhos,
conhocedores de vinhos,
que rapazes dos martinhos,
que non tragian senhor,
sairon aos mesquinhos,
fezeron todo peor.

Vi coteifes e cochoes
con mui longos granhoes
que as barvas dos cabroes:
ao son do atambor
os deitavan dos arçoes
ant' os pees de seu senhor.

(Ed. Arias Freixedo 2003: 346–349)

[Después que el ceneta espolea su caballo veloz, el coteife se estremece y se desmorona de pavor. Vi coteifes cubiertos de oropel estar muy espantados, y cenetes trasquilados nos corrían en derredor, nos tenían acorralados, y perdían su color. Vi coteifes de gran brío en medio del estío estar temblando sin frío ante los moros de Azamour (junto al río 'umer-Rebia, Marruecos); y salfales un río mayor que el Guadalquivir. Vi coteifes a montón con malvados infanzones mucho peor que escuderos; y tuvieron tal pavor, que sus paños de Arrás les cambiaron de color. Vi coteifes con armiños, conocedores de vinos, que criados de los martinis, que no traían señor, les salieron a los mezquinos, y los hicieron peor. Vi coteifes y villanos (marranos) con muy grandes mostachos más que las barbas de un cabrón, que al son del tambor les echaban de los arzones ante los pies de su señor. (Versión de Montoya 1998: 291–292)]

Si analizamos detenidamente —o bien desconstruimos— el resto de estrofas (II, III, IV, V) podemos apreciar una “subestructura” paralela a la de la primera estrofa que convierte el texto de 4 estrofas en 17 hipotéticos grupos estróficos:

<p>I <i>O genete, pois remete seu alfaraz corredor,</i></p>	<p>IX <i>Vi eu de coteifes azes con infanções</i></p>
<p>II <i>estremece e esmorece o coteife con pavor.</i></p>	<p>X <i>[s]iguazes mui peores ca rapazes; e ouveron tal pavor,</i></p>
<p>III <i>Vi coteifes orpelados estar mui mal espantados,</i></p>	<p>XI <i>que os seus panos d' arrazes tornaron doutra color.</i></p>
<p>IV <i>e genetes trosquiados corriâ-nos arredor;</i></p>	<p>XII <i>Vi coteifes con arminhos, conhecedores de vinhos,</i></p>
<p>V <i>tiinhâ-nos mal aficados, [e] perdian na color.</i></p>	<p>XIII <i>que rapazes dos martinhos, que non tragian senhor,</i></p>
<p>VI <i>Vi coteifes de gran brio, eno meio do estio,</i></p>	<p>XIV <i>sairon aos mesquinhos, e fezeron todo peor.</i></p>
<p>VII <i>estar tremendo sen frio ant' os mouros d' Azamor;</i></p>	<p>XV <i>Vi coteifes e cochões con mui longos granhões</i></p>
<p>VIII <i>e ia-se deles rio que Aguadalquivir maior.</i></p>	<p>XVI <i>que as barvas dos cabrões, ao son do atambor</i></p>
	<p>XVII <i>os deitavan dos arções ant' os pees de seu senhor.</i></p>

No es nuestra intención proponer una nueva estructura métrica para la poesía, sino comprender la lógica arquitectónico-musical de ésta. De este modo, si aplicamos la lógica músico-estrófica de la primera estrofa, tendríamos la siguiente organización musical sustentada en la organización rítmica del verso, en la que la rima “a” se correspondería con la Frase musical A, y la rima “b” con la Frase musical B:

<p>Vi coteifes orpelados estar mui mal espantados, e genetes trosquiados corriâ-nos arredor; tiinhâ-nos mal aficados, e perdian na color.</p>	<p style="text-align: center;">7^a</p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 20px; margin: 0 auto;"></div> <p style="text-align: center;">7^a</p> <hr style="width: 100px; margin: 0 auto;"/> <p style="text-align: center;">7^b</p>	<p>A</p> <p>B</p> <p>A</p> <p>B</p>
---	---	-------------------------------------

1 Vi co - tei - fes or - pe - la - dos

2 Es - tar mui mal es - pan - ta - dos,

3 E ge - ne - tes tros - qui - a - dos

4 Co - rri - a - nos a - rre - dor;

5 Tii - nha - nos mal a - fi - ca - dos,

6 E per - di - an na co - lor.

La hipótesis de reconstrucción melódica confiere un argumento de coherencia a la conciliación métrica de las dos estrofas diferentes de la misma poesía, aunque siempre a partir de un concepto de variabilidad, sintagmático si consideramos el número de sílabas de los versos, o paradigmático si consideramos el conjunto de la estrofa. La perspectiva sintagmática nos lleva a considerar la cuestión del anisosilabismo en algún caso, no desde la perspectiva de la composición y creación de la poesía, sino en la dimensión de la transmisión. Lo mismo sucede en cuanto al nivel paradigmático, pues es la transmisión la que en algunos casos puede —y de hecho tenemos ejemplos de ello— variar el número de versos por estrofa. En ambos casos la interpretación musical es la que posibilita un proceso anisosilábico en el verso, y —según el tipo de melodía que utilice la estrofa— también sería responsable del añadido u omisión de un verso en la estrofa.

Veamos a continuación el resultado de aplicar la misma concepción melódica a partir del modelo de *Novus annus* a las composiciones con un principio estrófico en el primer verso de 4 sílabas (18,31; 71,4 y 143,4).

18,31 Alfonso X

Sen nulha ren (Tavani 29:1)

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>B</i>
4	4	6'	4	4	6'	4	4	6'	5'

Par Deus, senhor,
 en quant' eu for
 de vós tan alongado,
 nunc(a) en maior
 coita d' amor

nen atan coitado
 foi eno mundo
 por sa senhor
 homen que fosse nado,
 penado, penado.

Sen nulha ren,
 sen vosso ben,
 que tant' ei desejado
 que ja o sen
 perdi poren,
 e viv' atormentado,
 sen vosso ben,
 de morrer en
 ced' e mui guisado,
 penado, penado.

[Juro por Dios, señora, que desde que estoy tan alejado de vós, nunca hubo nadie en mayor cuita de amor, ni tan apenado por su amada existió hombre alguno: apenado, apenado. Sin ninguna duda, sin vuestro bien, que tanto he deseado, perdí el sentido y vivo atormentado sin él; sin vós me parece que moriré pronto y de inmediato: apenado, apenado. (Versión de Montoya 1998: 317–318)]

En esta cantiga contamos con un obstáculo que a simple vista nos impide la aplicación del modelo melódico latino, un último verso o estribillo con un número de sílabas en 6 (5'). Y también el penúltimo verso de la segunda estrofa que tiene 5' y que por el patrón métrico de la primera estrofa debería ser 6'. Desde una perspectiva musical ni uno ni otro suponen un escollo para la hipotética reconstrucción musical, pues la falta de una sílaba se suple con una redistribución de la melodía de uno de los neumas en el texto. En cuanto al verso final, la cuestión es más epistemológica que musical. Si observamos el texto de este verso, se trata de la repetición de dos palabras, y por tanto no constituyen una unidad sintáctica por ellas mismas. Aplicando de nuevo la perspectiva musical, se trata de una repetición de una unidad textual y musical de la palabra rima del penúltimo verso:

... *(fo)-se nado, **penado, penado.***

... *guisado, **penado, penado.***

y, por tanto, la melodía del estribillo sería la de las palabras que le preceden en idéntico número de sílabas: “*(fo)-se nado*” en la primera estrofa y “*guisado*” en la segunda. Se trataría únicamente de una repetición léxico-melódica con una clara intención conclusiva y cadencial, y no de un verso propiamente dicho. Por tanto, la estructura métrica podría describirse como sigue:

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
4	4	6'	4	4	6'	4	4	5'

No obstante, y siguiendo criterios estrictamente filológicos y ecdóticos, la aparición en el texto de todas las estrofas de las palabras “*penado, penado*” nos obliga a describir la estructura métrica tal como Tavani lo ha hecho en su repertorio.

Transcribimos a continuación la reconstrucción musical de las dos estrofas, teniendo en cuenta que en el último verso, y en función del número de sílabas de la primera estrofa (6') y de la segunda (5'), es necesaria una redistribución de los neumas:

1 Par Deus, se - nhor,
2 En quant' eu ffor
3 De vos tam a - lon - ga - do
4 Nunc' en ma - ior
5 Coy - ta d'a - mor,
6 Nem a - tam co - y - ta - do
7 Foy e - no mun - do
8 Por sa se - nhor
9 Ho - men que fos - se na - do
10 Pe - na - do, pe - na - do

The image shows a musical score for a vocal piece, consisting of ten staves. Each staff is numbered on the left. The lyrics are written in Portuguese and are aligned with the musical notes. The lyrics are: 1 Par Deus, se - nhor, 2 En quant' eu ffor 3 De vos tam a - lon - ga - do 4 Nunc' en ma - ior 5 Coy - ta d'a - mor, 6 Nem a - tam co - y - ta - do 7 Foy e - no mun - do 8 Por sa se - nhor 9 Ho - men que fos - se na - do 10 Pe - na - do, pe - na - do. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

1 Sen nu - lha ren

2 Sen vo - so ben,

3 Que tant' ei de se - ja - do

4 Que ja o sen

5 Per - di po - ren

6 E viv' a - tor - men - ta - do

7 Sen vos - so ben,

8 De mo - rrer en

9 Ced' e mui gui - sa - do

10 Pe - na - do, pe - na - do.

30:1

Johan Lobeira 71,4: *Senhor genta* (Leonoreta)

a	a	b	a	a	b	b	C	C	D	C	C	D
3	3	7	3'	3	7	7	3'	3'	7	3'	3'	7

Esta poesía ha sido ya relacionada métricamente con *O genete* por diferentes autores (Alvar 1993; Billy 2007 y en prensa). A diferencia de los estudios mencionados, nosotros continuaremos relacionando las dos poesías desde la perspectiva métrico-melódica. La aplicación del modelo latino a *Senhor genta* mediante la combinación de las dos frases musicales sería posible sin necesidad de modificar la melodía original del modelo latino:

Senhor genta,
mi tormenta
voss' amor em guisa tal,
que tormenta
que eu senta

*outra non m' é ben nen mal,
mays la vossa m' é mortal!*

Leonoreta,
fin roseta,
bela sobre toda fror,
fin roseta,
non me meta
en tal coita voss' amor!

1 Se - nhor gen - ta
2 Ni tor - men - ta
3 Voss' a - mor em gui - sa - tal,
4 Que tor - men - ta
5 Que eu sen - ta
6 Ou - tra non m' é ben e mal,
7 Mays la vos - sa m' é mor - tal
8 Leo - no - re - ta,
9 Fin ro - se - ta
10 Be la so - bre to - da fror,
En tal coi - ta voss' a - mor!

La cantiga de Roy Fernandez no se adecúa al patrón métrico melódico de las poesías anteriores:

Tavani 7:1	Roy Fernandez de Santiago 143,4: <i>Des que eu vi</i>				
	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
	4	4	4	4	2

*Des que eu vi
A que eu vi
nunca dormi
e, cuydand' i,
mojr' eu.*

*Fez-me veer
Deus e per veer
quen me morrer
faz e dizer:
mojr' eu.*

*Gran mal mi ven,
e non mi ven,
nen verrá ben
end' e por en
mojr' eu.*

*E non mi val
Deus, non mi val,
e d' este mal
mojr' eu,
mojr' eu,
mojr' eu.*

[Desde que vi a la que vi, ya no he podido volver a dormir, y pensando en ello, me estoy muriendo. Dios me hizo ver(la), y por ver a quien me está matando y (me hace) decir: me estoy muriendo. Me ha venido un gran mal, y ningún bien tendré, todo lo contrario, que me estoy muriendo. Y Dios no me asiste, y tampoco me sirve este mal, y me estoy muriendo, me estoy muriendo.]

La estructura métrica de la cantiga nos permitiría conservar el patrón melódico inicial de *Novus annus*, y podríamos aplicar en las estrofas las melodías α y β repetidas dos veces en los versos 1 y 2, y 3 y 4. No obstante, nos encontramos que la última estrofa carece del último verso y, en cambio, repite el refrán tres veces. Si seguimos la teoría de Monteverdi (1959: 136) en cuanto a la melodía de textos narrativos en forma de *laisse*:

Le chant se réduisit donc à la répétition régulière, à chaque vers (ou éventuellement à chaque couple de vers) d'une mélodie assez simple. La répétition était coupée librement, de temps en temps, par des pauses, annoncées soit par une variation de la mélodie au dernier vers, soit par un refrain. Parallèlement la strophe s'allongea, ou s'abrégua, suivant les besoins du récit; et en s'allongeant, ou en s'abrégant, elle cessa d'être une strophe: elle devint une *laisse*.

[El canto se reduce así a la repetición regular, en cada verso (o tal vez cada par de versos) de una melodía simple. La repetición se interrumpía libremente, de vez en cuando, con pausas, enunciados sea por una variación de la melodía en el último verso, o por un estribillo. Paralelamente la estrofa se alargaba o abreviaba, en función de las necesidades de la narración; y ampliando o abreviando, deja de ser una estrofa: se convirtió en una tirada.]

podríamos establecer paralelismos rítmicos con las estrofas de *Des que eu vi* como una rima única para toda la estrofa excepto el refrán que —guardando las distancias— podríamos comparar con las estrofas y el refrán de la *Chanson de Guillaume*:

*Plaist vus oïr de granz batailles e de forz esturs
de Deramed, uns reis sarazinurs,
cun il prist guere vers Lowis, nostre empereür?
Mais dan Wuilame la prist vers lui forçur,
tant qu'il ocist el Larchamp par grant onur.*

*Mais sovent se cunbati a la gent paienur,
 si perdi de ses homes les meillurs,
 e sun nevou, dan Vivien les preuz,
 Pur qui il out tut tens al quor grant dolur.
 Lunsdi al vespre.*

(Ed. Suard 1991)

[¿Queréis oír las grandes batallas y los fuertes combates, la historia de Deramed, un rey sarraceno, y la guerra que emprendió Luis, nuestro emperador? Mi señor Guillermo le respondió con contundencia, de tal modo que lo mató en Larchamp por su gran honor. A menudo combatió contra los paganos, y perdió a los mejores de sus hombres y a su sobrino Vivien el noble, la muerte del cual le produjo un profundo dolor para siempre. Lunes por la tarde.]

Siguiendo a Monteverdi y su concepción estrófica de *laisse*, podríamos suponer que la carencia del último verso de la estrofa y anterior al refrán de la última estrofa nos indicaría que todos los versos de la estrofa se cantarían con la misma melodía, lo cual permitiría la omisión de uno de ellos. Y aplicando esta concepción estrófica y la de que los versos de dos sílabas tienen una función cadencial, y por tanto repetirían la melodía de las dos últimas sílabas de la melodía del verso anterior (y que es la misma para los dos versos), la estructura melódica quedaría así:

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
4	4	4	4	2
<i>Des que eu vi</i>			<i>a</i>	<i>α</i>
<i>A que eu vi</i>			<i>a</i>	<i>α</i>
<i>nunca dormi</i>			<i>a</i>	<i>α</i>
<i>e, cuydand' i,</i>			<i>a</i>	<i>α</i>
<i>moyr' eu.</i>			<i>b</i>	<i>α'</i>
<i>E non mi val</i>			<i>a</i>	<i>α</i>
<i>Deus, non mi val,</i>			<i>a</i>	<i>α</i>
<i>e d' este mal</i>			<i>a</i>	<i>α</i>
<i>moyr' eu,</i>			<i>b</i>	<i>α'</i>
<i>moyr' eu,</i>			<i>b</i>	<i>α'</i>
<i>moyr' eu,</i>			<i>b</i>	<i>α'</i>

La intervención en el verso refrán se hace necesaria, y consideramos, desde una perspectiva melódica, que ese verso reproduciría la melodía de las dos últimas sílabas del verso anterior. En cuanto a la variación métrica de la última estrofa, no sería tal, sino que la repetición del refrán dos veces más (como sucede en el ejemplo anterior citado 18,31) sería debida a una intención conclusiva de la poesía.

Esta “plausible” reconstrucción musical se podría combinar con la posibilidad de mantener el patrón melódico α y β de *Novus annus*, con lo que contaríamos con dos hipotéticas transcripciones musicales sea con la Frase A o con la Frase B que describíamos de la estructura melódica del modelo latino. En nuestra reconstrucción musical hemos optado por mantener el patrón α y β a partir del primer hemistiquio de la Frase A:

1 Des que eu vi
2 A que eu vi
3 Nun - ca dor - mi
4 E, cuy - dand' i,
5 Moy - reu

...

1 E non mi val
2 Deus, non mi val
3 E d'es - te mal
4 Moy - r'eu
5 Moy - r'eu
6 Moy - r'eu

Para concluir queremos recalcar que nuestra intención ha sido proyectar una hipótesis musical sobre una estructura métrica con un limitado número de versos al inicio de la estrofa, con dos objetivos, en primer lugar —y a partir de la perspectiva musical— reflexionar sobre esa estructura y su concepción métrica y musical; en segundo lugar, y a partir de la reflexión y de su posible modelo melódico medieval, ensayar una reconstrucción musical o *contrafactum* que a todas luces sabemos que es hipotética. El modelo encontrado, el canto monódico aquitano *Novus annus-dies magnus*, supone un modelo plausible, tanto por las coincidencias métricas como por la influencia del canto litúrgico aquitano en el *Codex Calixtinus* (Rossell en prensa). La reflexión métrica a partir del elemento melódico nos ha proporcionado una hipótesis para la doble estrofa de *O genete*. En la siguiente cantiga comentada de Alfonso X 18,31, la perspectiva melódica nos lleva a considerar que lo que hasta ahora era designado como un verso, se trataría de una repetición léxica. Y en Roy Fernandez de Santiago 143,4 el modelo latino nos ha permitido formular dos hipótesis de reconstrucción melódica.

A todo ello debemos añadir la apreciación de Billy (2007) sobre el parentesco —sino contrafacción— de *Lop' Anaia* (T 49,4), de Fernan Soarez de Quinhones, respecto a *O genete* de Alfonso X (T 18,28), señalando las coincidencias entre las rimas de ambas composiciones:

15

a	a	a	b	a	b	c	b	c	b	
7'	7'	7'	7	7'	7	7'	7	7'	7	1 FerSrZQuinh 49,4

13

a	a	a	b	a	b	
7'	7'	7'	7	7'	7	59 Alf X 18,28

52

a	a	b	c	c	b	
3'	3'	7	3'	3'	7	2 Alf X 18,28

O genete	Lop' Anaia
pois remete	non se vaia
seu alfaraz corredor:	ca, senhor, se s'ora vai
estremece	e lhi froree
esmorece	cer a faia,
o coteife con pavor.	a alguen jugará lai.

La relación métrico-melódica, pues, se ampliaría a la cantiga de Fernan Soarez de Quinhones, y, por tanto, también podríamos considerar una reconstrucción melódica de la cantiga *Lop' Anaia* (T 49,4) a partir de *Annus Novus*.

Una vez más, debemos plantearnos la incidencia de la música en la métrica románica en composiciones orales. Aunque esta vez no hemos abordado el motivo de la posible imitación de un modelo litúrgico, sería necesario reflexionar sobre esta cuestión para descubrir si la imitación de un modelo litúrgico cuenta con factores connotativos intertextuales. Ahora, más que reivindicar unos nuevos e hipotéticos *contrafacta*, lo que reivindicamos es una nueva perspectiva de la métrica no sólo de estas composiciones, sino de todo el repertorio gallego medieval, desde una dimensión musical, y considerando posibles imitaciones parciales como factibles modelos tanto en cuanto a la métrica como a la música.

Bibliografía

- Alvar, Carlos
 1986 Johan Soárez de Pavha, *Ora faz ost' o Senhor de Navarra*. In *Philologica Hispaniensa: in honorem Manuel Alvar*, vol. III: 7–12. Madrid: Gredos.
 1993 *O genete* alfonsí (18,28). Consideraciones métricas. In *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação o Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5, Outubro

- 1991), Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), vol. II: 203–208. Lisboa: Cosmos.
- Anglès, Higiní
1943; 1958; 1964 *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso El Sabio*. Barcelona: Diputación de Barcelona, 4 vols.
1943: vol. II transcripción musical;
1958: vol. III (1) *Estudio crítico: Die Metrik der cantigas*, Abhandlung von Hans Spanke;
1958: vol. III (2) *Las melodías Hispanas y la monodía lírica Europea SS. XII-XIII*;
1964: Vol. I facsímil del códice j.b.2 del Escorial.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito
2003 *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Betti, Maria Pia
2003 Propaggini provenzali alla corte di Alfonso X di Castiglia: suggestioni metriche. In *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes* (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), Rossana Castano, Saverio Guida y Fortunata Latella (eds.), vol. I: 99–108. Roma: Viella.
- Billy, Dominique
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](#).
1998 Contrafactures de modèles troubadouresques dans la poésie catalane (XIV^e siècle). In *Le Rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'Association Internationale d'études Occitanes* (Amsterdam, 16-18 octobre 1995), Anton Toubert (ed.), 51–74. Amsterdam: Rodopi.
2006 Les influences galégo-portugaises chez Cerveri de Girona. In *L'Espace lyrique méditerranéen au moyen âge: nouvelles approches*. Actes du colloque organisé à Nantes, 25-27 mars 2004, Dominique Billy, François Clément y Annie Combes (eds.), 251–263. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
2007 La question du refrain. *Ars Metrica* XI: 1–10.
en prensa La contrafacture de modèles occitans dans la lyrique galégo-portugaise: examen de quelques propositions récentes. *Rivista di Studi Testuali* VIII-IX (2006-2007).
- Billy, Dominique, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni, Antoni Rossell
2003 *La lírica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*. (Lingue e letterature. Serie *Finis Terrae*) Roma: Carocci.
- Canettieri, Paolo
1999 Strutture modulari e intertestualità nella lirica dei trovatori. In *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du Colloque International du Centre d'Études Métriques (1996)*, Dominique Billy (ed.), 53–70. Paris: L'Harmattan.
- Chailley, Jacques
1955 Les Premiers Troubadours et les versus de l'École d'Aquitaine. *Romania* 76: 212–239.
1959 *Les Chansons a la Vierge de Gautier de Couci*. Paris: Heugel.
- Colantuono, Maria Incononata
2007 El bon son en las *Cantigas de Santa María*. In *Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos* (Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003), Helena González Fernández y María Xesús Lama López (eds.), 1219–1231. Sada/Barcelona: Edicións do Castro, Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/Universitat de Barcelona.
- Díaz y Díaz, Manuel C.
1988 *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio Codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos.
- Ferreira, Manuel Pedro
1986 *O Som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: UNISYS/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
1991 Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer. In *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5, Outubro 1991), Aires A. Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), vol. I: 35–42. Lisboa: Cosmos.

- 1995 *Cantigas from the Court of Dom Dinis*, Harmonia Mundi. Paul Hillier & Theatre Of Voices. Cd 907129.
- Frank, István
1953–1957 *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. 2 vols. Paris: Bibliothèque de l'École des Hautes Études.
- Gruber, Jörn
1983 *Die Dialektik des Trobar*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hugo, Michel
1992 Les Pièces notées du Codex Calixtinus. In *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, John Williams y Alison Stones (eds.), 105–124. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Huseby, Gerardo V.
1983 Musical Analysis and Poetic Structure in the *Cantigas de Santa Maria*. In *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, John S. Geary (ed.), 81–101. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
1999 El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas. In *El Scriptorium de Alfonso X: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María. Paleografía, Arte, Historia, Ciencia, Derecho y Lirica*, Jesús Montoya Martínez, Ana Domínguez Rodríguez (coords.), 215–270. Madrid: Editorial Complutense.
- Karp, Theodore
1967 St. Martial and Santiago de Compostela: an analytical speculation. *Acta Musicologica* 39: 144–160.
1992 *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Le Vot, Gérard
1992 Mouvance, intertextualité et composition mélodiques dans les *cansos* du troubadour Folquet de Marseille. In *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. III^{ème} Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes* (Montpellier, 20-26 septembre [sic] 1990), Gérard Gouiran (ed.), vol II: 637–667. Montpellier, Centre d'Études Occitanes de l'Université de Montpellier.
- Linskill, Joseph
1964 *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*. The Hague: Mouton & Co.
- López-Calo, José y Carlos Villanueva (eds.)
2001 *El Codice Calixtino y la música de su tiempo*. Actas del Simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié De La Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-23 de Septiembre de 1999. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Marshall, John Henry
1980 Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours. *Romania* 101: 289–335.
- Marullo, Teresa
1934 Osservazioni sulle cantigas di Alfonso X e sui Miracles de Gautier de Coinci. *Archivum Romanicum* XVIII: 459–540.
- Meneghetti, Maria Luisa
1997 *Le origini delle letterature medievali romanze*. Roma-Bari: Laterza.
- Mettmann, Walter
1986 *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa Maria*. Madrid: Castalia.
- Mölk, Ulrich y Wolfzettel, Friedrich
1972 *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*. Munich: W. Fink.
- Monteverdi, Angelo
1959 *La laisse épique, "La technique littéraire des chansons de geste"*. Paris: Champion.
- Montoya, Jesús
1998 *Alfonso X el Sabio, Cantigas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Oroz, Francisco
1987 Melodie provenzali nelle *Cantigas de Santa Maria*. In *Text-etymologie: untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt : festschrift für Heinrich lausberg zum 75. Geburtstag*, Arnold Arens (ed.), 134–147. Stuttgart: Franz Steiner.
- Pillet, Alfred y Henry Carstens
1968 Reimpresión. *Bibliographie der Troubadours*, New York: B. Franklin. Edición original, Halle: Neimeyer, 1933 (Cit. BdT).
- Rodrigues Lapa, Manuel

- 1929 Da versificação medieval. In *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Media*, cap. X. Lisboa [incluido en *Miscelânea de língua e literatura medieval*. Coimbra: Universidade, 1982, 63–96].
- Rossell, Antoni
- 1998 Le répertoire médiéval galicien-portugais: un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique. *Les voix de la mémoire. Cahiers de Littérature Orale* 43: 113–130.
- 1999 La composición de las *Cantigas de Santa María*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética. In *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos* (Universidade de Tréveris 8-11 de outubro de 1997), Dieter Kremer (ed.), 527–542. Sada/Trier: Edicións do Castro/Centro de Documentacion de Galicia da Universidade de Trier.
- 2002 Las *Cantigas de Santa María* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica. In *Literatura y Cristiandad. La Literatura religiosa medieval. Homenaje al Profesor Jesús Montoya*, Manuel José Alonso García, M^a Luisa Doñabeitia y Antonio Rafael Rubio Flores (eds.), 403–412. Granada: Universidad de Granada.
- 2002 L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lirica trobadorica. In *Vettori e percorsi tematici nel mediterraneo romanzo. Atti del Convegno L'Apollonio di Tiro nelle letterature euroasiatiche dal tardo-antico al medioevo* (Roma (Villa Celimontana), 11-14 ottobre 2000), Fabrizio Beggiato y Sabina Marinetti (eds.), 33–43. Soveria Mannelli: Rubettino.
- 2003 Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese. In Dominique Billy, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni, Antoni Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*. 167–222. Roma: Carocci.
- 2004 *Literatura i música a l'edat mitjana: Lírica*. Barcelona: DINSIC.
- en prensa A circulación da música arredor do Camiño de Santiago na Idade Media: os procesos de imitación melódica e contrafacción. In *In marsupiiis peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media. VII Congreso Internacional del Programa de Doctorado Europeo en Filología Románica* (Santiago de Compostela, 24 a 28 de marzo de 2008).
- Suard François (ed.)
- 1991 *La Chanson de Guillaume*. Paris: Classiques Garnier Bordas.
- Tavani, Giuseppe
- 1967 *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. (Officina Romanica, 7) Roma: Edizioni dell'Ateneo (Cit. T)
- 1975/1984 Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese. In *L'Ars nova italiana del Trecento. Atti del 3° Congresso Internazionale sul Tema "La Musica al Tempo del Boccaccio"* (Certaldo, 19-22 Certaldo, 1975). 425–433. Certaldo: Certaldo centro [publicado después con el título "Relacións entre texto poético e texto musical na lirica galego-portuguesa". *Grial* XXII, 83 (1984): 3–10].
- 2002 *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*. Roma: Carocci.
- Treitler, Leo
- 1967 *The Aquitanian Repertories of Sacred Monody in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Dissertation, Princeton U.