

La cantiga III^a de las Fiestas de Santa María (“*Tod’ aqueste mund’ a loar deveria*”) y la secuencia *Novis cedunt vetera*: filiaciones textuales y musicales entre las *Cantigas de Santa María* y el *Códice de Las Huelgas*

Germán Rossi
Universidad de Buenos Aires

Santiago Disalvo
Universidad Nacional de La Plata - SECRIT (CONICET)

Resumen

En una perspectiva interdisciplinaria (musical y literaria), esta nota analiza la pieza litúrgica 56 del *Códice de Las Huelgas* –la secuencia *Novis cedunt vetera*– con la hipótesis de que la cantiga III^a de las Fiestas de Santa María (“*Tod’ aqueste mund’ a loar deveria*”; ms. *E*, núm. 413 ed. Mettmann), de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, es su versión en romance, dado que existen elementos intertextuales, tanto poéticos como melódicos, que permiten suponer tal filiación.

Palabras clave: Cantigas de Santa María - Códice de Las Huelgas - *lirica mariana medieval* - *himnodia litúrgica*

Abstract

In an interdisciplinary (musical and literary) perspective, this note analyzes the liturgical piece of *Las Huelgas Codex* 56, –*i.e.* the sequence *Novis cedunt vetera*– with the hypothesis that *cantiga* III of the *Festas de Santa Maria* (“*Tod’ aqueste mund’ a loar deveria*”; ms. *E*, n. 413 in Mettmann’s edition), from Alfonso X’s *Cantigas de Santa María*, is its romance version. This hypothesis is based on intertextual elements, both poetic and melodic, which allow us to presume such filiation.

Olivar N° 11 (2008), 13-26.

Keywords: Cantigas de Santa María - Las Huelgas Codex - *medieval Marian lyric- liturgical hymnody*

El monasterio cisterciense de Las Huelgas de Burgos, ligado al linaje de Alfonso X, ocupa un lugar importante en las *Cantigas de Santa María*, puesto que varios milagros marianos acontecen en allí. Pero existe otro vínculo, acaso más interesante, dentro del cancionero: la similitud entre algunas de las *cantigas de loor*¹ y las composiciones del *Códice de Las Huelgas*. En una perspectiva interdisciplinaria (musical y literaria), se propone aquí analizar la composición 56 del *Códice*, la secuencia *Novis cedunt vetera*, con la hipótesis de que la cantiga III^a de las Fiestas de Santa María, (“*Tod’ a queste mund’ a loar deveria*”, del código escurialense E; cantiga 413, según la edición de Mettmann, 1989), es su versión en romance, dados los múltiples elementos literarios y musicales que permiten inferir tal filiación.

El *Códice de Las Huelgas* es una compilación de casi doscientas piezas litúrgicas y paralitúrgicas, utilizada en el monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas de Burgos. El manuscrito, conservado hasta hoy en el mismo lugar donde fue confeccionado entre 1300-1325, recoge toda una tradición de canto litúrgico de casi dos siglos (ss. XII-XIV):² más de ciento ochenta himnos, secuencias, motetes, tropos y *planctus* latinos, entre los cuales ciento cuarenta y uno son piezas polifónicas.

Por otra parte, las *Cantigas de Santa María*, con sus más de cuatrocientas composiciones narrativas y líricas, constituyen la gran obra mariana confeccionada por el *scriptorium* del rey Alfonso X de Castilla, aproximadamente entre 1257 y 1283. Conservadas en cuatro manuscritos, nos interesa aquí especialmente el llamado “Códice músico”, manuscrito E (ó b.I.2.) de El Escorial, con sus cuatrocientas cantigas musicadas. Cabe recordar que una multiplicidad de tradiciones textuales ha convergido en

¹ *Cantigas de loor* son las piezas líricas de alabanza que jalonan el cancionero cada nueve *cantigas de miragre* (piezas narrativas o relatos de milagros marianos), llamadas también, por ello, “cantigas decenales”.

² Aparece en sus márgenes el nombre de su probable compilador y enmendador, Johannes Roderici o Johan Rodrigues, en quien algunos estudiosos, como J. Filgueira Valverde, han supuesto la identidad del célebre y misterioso Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.

la génesis del gran cancionero mariano alfonsí. Por un lado, para las cantigas narrativas, la literatura miracular mariana en latín y romance; por otro, para las cantigas líricas, la poesía trovadoresca occitana y gallego-portuguesa, pero también la innegable influencia de escritos teológico-doctrinales y la himnodia litúrgica (junto con otra poesía religiosa latina). Expondremos aquí un ejemplo de conexión con esta última tradición.

Algunos investigadores han indagado ya las relaciones entre el *Códice* himnódico burgalés y la gran obra alfonsí, como el célebre musicólogo catalán Higinio Anglés (1958), quien ha señalado que la música de la cantiga XI de las Fiestas de Santa María (códice *E*; 421 en la edición de Mettmann), ha sido tomada de la del tropo *Recordare*, pieza 12 del *Códice de Las Huelgas*.³ Teniendo en cuenta estos estudios, los musicólogos Antoni Rossell (2001) y Manuel Pedro Ferreira (1999) han indagado acerca de las relaciones intertextuales e intermelódicas entre las *Cantigas de Santa María* y sus modelos musicales litúrgicos, y la influencia del canto llano en las características melódicas de estas obras marianas. Ninguno de ellos se ha referido particularmente al caso que se expone en la presente nota.

Desde el punto de vista de los estudios literarios, Josemi Lorenzo Arribas, en la introducción a su coedición del *Códice*, ha destacado también la presencia de textos de *Las Huelgas* en algunas cantigas. Cita el caso de la cantiga 361, que narra un hecho milagroso contemporáneo a Alfonso X, acontecido en el monasterio burgalés. Se trata de un pasaje de discurso directo en el que las monjas están alabando a la Virgen. El texto de la alabanza es muy semejante al de las composiciones 53 y 112 del *Códice*, cuyo tópico es el de la paradoja de las pequeñas entrañas de María que encierran al Infinito, es decir, a Dios que contiene en sí mismo todo el universo (Asensio Palacios y Lorenzo Arribas, 2001).

³ Esta semejanza melódica explicaría la anomalía métrica de la cantiga, estudiada en su peculiaridad por algunos medievalistas, como Philip Vandrey (1977). Y, aunque no podemos saber si el texto precede a la melodía o viceversa, es evidente, en este caso, la interdependencia entre poesía y música. La cantiga, que es una suerte de traducción del tropo, tiene sin embargo las marcas del *yo* lírico de Alfonso (es decir, ya no es un himno cantado por una comunidad, sino evidentemente un poema confesional de pedido personal, que cierra el cancionero alfonsí). Se destaca especialmente la coincidencia entre el inicio y el final de ambos poemas, con la invocación a la memoria de la Virgen y la referencia al conjunto de los devotos y pecadores.

Algunos otros nexos literarios entre las *Cantigas de Santa María* y el *Códice de Las Huelgas*, permiten suponer una apropiación consciente de esta poesía litúrgica por parte del *scriptorium* alfonsí, lo cual, según veremos al final, nos abrirá a nuevas hipótesis de trabajo en la cuestión de la relación de Alfonso X con ciertas órdenes monásticas.

La historia de la abadía cisterciense de Las Huelgas de Burgos está estrechamente ligada a la de Alfonso X. Los bisabuelos del monarca, el rey Alfonso VIII y su esposa Leonor Plantagenet (hija de la célebre Leonor de Aquitania), fueron los fundadores del monasterio, que pronto se convirtió en un centro frecuentado por la monarquía castellana.⁴ Estos hechos están mencionados en algunos milagros relatados en las cantigas narrativas.⁵

⁴ Al regreso de la campaña de Gascuña emprendida por Alfonso VIII, el Hospital del Rey (albergue para los peregrinos jacobeos) y el monasterio de Las Huelgas estaban siendo construidos en Burgos. La historia se había iniciado con la decisión de Leonor de que allí habitara un convento de monjas cistercienses, en el año 1187, treinta años después de la fundación de Tulebras en Navarra, primer monasterio cisterciense femenino en territorio peninsular. En 1199, Alfonso VIII y su esposa concedieron Las Huelgas a la orden del Císter, y se impuso finalmente la decisión del rey de convertirlo en cabeza de los demás monasterios cistercienses femeninos de Castilla y León, con la intención de establecer en él un lugar para su propia sepultura y el panteón de la realeza castellana. En este cenobio también se coronarían varios reyes y otros tantos se armarían caballeros. De allí la dignidad real de un monasterio que, asimismo, constituiría en adelante un importante centro de formación de la aristocracia.

⁵ La cantiga 221, por ejemplo, relata cómo el rey Fernando III, padre de Alfonso X, fue sanado por la Virgen, siendo aún niño. Pero la cantiga también narra brevemente los hechos que condujeron al surgimiento del monasterio de Las Huelgas:

Este meny' en Castela | con Rei Don Alffonso era,
seu avoo, que do reino | de Galiza o fezera
vïir e que o amava | a gran maravil[[l]a fera.
E ar era y sa madre, | a que muit' ende prazia,
Ben per está aos reis | d'amaren Santa Maria...

E sa avoa y era, | filla del Rei d'Ingraterra,
moller del Rei Don Alffonso, | por que el passou a serra
e foi entrar en Gasconna | pola ga[ann]ar per guerra,
e ouv' end' a mayor parte, | ca todo ben merecia.
Ben per está aos reis | d'amaren Santa Maria...

E pois tornou-ss' a Castela, | des i en Burgos morava,
e un espital fazia | el, e sa moller lavrava
o mōesteiro das Olgas; | e enquant' assi estava,
dos seus fillos e dos netos | mui gran prazer recebia.

En cuanto a la vida de Alfonso X, también se tienen noticias de una estrecha relación con el cenobio de Las Huelgas. La cantiga 122 relata cómo sus padres, el rey Fernando III y su esposa Doña Beatriz, destinaron al monasterio de Las Huelgas a su hijita Berenguela, resucitada por un milagro de la Virgen. Gracias a esta hermana de Alfonso X, el monasterio gozó de la protección del rey en este período, como explica Joseph O'Callaghan (1998: 47): “Berenguela never became abbess of the monastery though she did have the status of *señora de Las Huelgas*. In 1253 King Alfonso gave his sister and Abbess Inés of Las Huelgas a share in the distribution of lands in Andalucía”. Por su parte, Josemi Lorenzo Arribas (Asensio Palacios y Lorenzo Arribas, 2001) afirma que, durante el siglo XIII, es decir, en los reinados de Fernando III y Alfonso X, el monasterio de Las Huelgas conoció un esplendor inigualable, sobre todo en su liturgia.⁶

El caso que presentamos escuetamente aquí, con el que nos hemos encontrado en la confrontación de estas obras, es el de una cantiga pro-

Ben per está aos reis | d'amaren Santa Maria...

(vv.15-29)

Ofrecemos aquí la traducción de estas estrofas, con la aclaración de los nombre propios pertinentes:

“Este niño [Fernando III] en Castilla con el Rey Don Alfonso estaba,/ su abuelo [i.e. Alfonso VIII], que del reino de Galicia lo había hecho/ venir y que lo amaba a gran maravilla./ Y también estaba allí su madre [Berenguela de Castilla], a la que mucho placía esto,// Y estaba su abuela, hija del Rey de Inglaterra [Leonor],/ mujer del Rey Don Alfonso [VIII], por la que él cruzó la sierra/ y fue a entrar en Gascuña [1206] para ganarla por la guerra,/ y obtuvo de ella la mayor parte, que bien merecía todo.// Y después regresó a Castilla, y luego en Burgos moraba,/ y él hacía un hospital, y su mujer levantaba/ el monasterio de Las Huelgas; y mientras así estaba,/ de sus hijos y de los nietos muy gran placer recibía.”

⁶ “El coro, epicentro de la vida litúrgica monacal, era en Las Huelgas «el más espacioso que se conoce en catedrales y monasterios», según el padre Flórez. Frente a la costumbre habitual de los monasterios cistercienses femeninos de colocarlo en una tribuna situada encima de la nave, aquí ocupa la parte central de la nave principal de la iglesia, es decir, asume la ubicación catedralicia *more hispanico*, en toda una demostración del poderío de estas monjas del Císter” (Asensio Palacios y Lorenzo Arribas, 2001: 22). Este autor, que habla de la enorme dignidad de estas “monjas músicas”, señala especialmente la importancia de la figura de la *cantrix* o *cantatrix*, autoridad encargada de la dirección y educación musical en el monasterio. Es en este contexto que nos encontramos con el *Códice de Las Huelgas*, “un documento cuya existencia ha corrido pareja a la del establecimiento monástico para el que se creó” (Asensio Palacios y Lorenzo Arribas, 2001: 21).

cedente de la corte del Rey Sabio (III^a de las Fiestas de Santa María, ó 413 ed. Mettmann) en relación con una secuencia de la liturgia cantada del monasterio (la pieza 56 del *Códice de Las Huelgas*), cuyos aspectos textuales expondremos en primer lugar, para abordar luego los musicales, y observar en qué medida este doble análisis puede dilucidar una posible filiación entre ambos poemas.

La cantiga III^a “*das Festas de Santa Maria*” celebra la virginidad de la Madre de Dios, y ya en su epígrafe menciona a San Ildefonso de Toledo: “ESTA TERCEIRA É DA VIRGÏIDADE DE SANTA MARIA, E ESTA FESTA É NO MES DE DEZENBRO, E FEZE-A SANT’ALIFONSSO; E COMEÇA ASSI”.⁷ Después del estribillo que exhorta a la alabanza de la Virgen, “*Tod’ aqweste mund’ a loar deveria/ a virgïidade de Santa Maria*”, las dos primeras estrofas recuerdan que María fue virgen en la carne y en la voluntad, por lo que Dios quiso encarnarse en ella, y que conservó su virginidad después del prodigioso acontecimiento. En esta cantiga se reúnen dos tópicos, el de la virginidad de María en la voluntad y en el cuerpo, por un lado, y el del parto virginal simbolizado por el rayo de luz que atraviesa el vidrio, por otro. Estos tópicos también son desarrollados por otros autores de poesía mariana latina: Adán de San Víctor (s. XII) en su *Sequentia IV in Nativitate Domini* (vv. 13-24), y fray Juan Gil de Zamora (s. XIII, allegado a Alfonso X) en un himno del Oficio de la Virgen, contenido en su *Liber Mariae, Nocturno III* (vv. 197-210). Ya en terreno vernáculo, el tópico de la luz a través del vidrio también puede detectarse en los *Salus de Nostre Dame* de Gautier de Coinci (*Sal. II*, vv. 237-240) y en los *Loores de Nuestra Señora* (c. 209-210) de Gonzalo de Berceo. Por tanto, se trata de un tópico bastante conocido en la alabanza lírica a la Virgen.

Sin embargo, la cantiga continúa así:

[...] Queno cuidaria

Que aquestas cousas de sũu juntadas

⁷ San Ildefonso, obispo de Toledo (s. VII), es el autor de un tratado sobre la virginidad perpetua de la Madre de Dios (*De perpetua virginitate Sanctae Mariae*). De aquí la importancia doctrinal de la cantiga, que cita una autoridad patristica (hispanica, por añadidura), fundamental para el cancionero.

fossen e en corpo de moller achadas,
que ouuess' as tetas de leit' avondadas

e pariss', e fosse virgen todavia?
(vv. 13-18)

Como hemos explicado en otra oportunidad (Disalvo, 2003-2004), al señalar la influencia de las secuencias de Adán de San Víctor en la composición de las *cantigas de loor*, podemos advertir nuevamente aquí el recurso de la pregunta para expresar perplejidad ante el hecho sobrenatural. En este caso, se trata de la virginidad como algo incompatible con la maternidad biológica (el parto) en todos sus aspectos, y sin embargo reunidas en un solo cuerpo, en María. Esta pregunta es la misma que la de la *sequentia* 56 del *Códice de Las Huelgas*:

Quis audivit talia?
In te fiunt socia,
hec olim contraria,
partus et integritas.
(56, estrofa IVb)

“*Aquestas cousas de sũu juntadas*”, evidentemente, reproduce el juego de opuestos de la secuencia: “*in te fiunt socia/ hec olim contraria*”. Ahora bien, en la demostración de este hecho, ambos poemas aducen la misma prueba, al parecer procedente de autoridades doctrinales:

E de sto vos mostro prova verdadeira
do sol quando fer dentro ena vidreira,
que pero a passa, en nulla maneira
non fica britada de cómo siya.

Que macar o vidro do sol filla lume,
nulla ren a luz do vidro non consume;
outrossi foi esto que contra costume
foi madre e virge, ca Deus xo quera.
(vv. 25-33)

Y en la secuencia:

Sicut solis radius
penetrat innoxius
et transit ulterius
per fenestram vitream,

Sic immo sutilius
intrat, et suavius
transit Dei Filius
per aulam virgineam.

Lux in testa conditur,
hinc et rubus cernitur
ardere nec uritur
dum Marie gremio.
(56, estrofas IIa, IIb, IIIa)

En cuanto a las fuentes doctrinales, el tópico puede atestigüarse en varios autores. Al respecto, en una nota a esta cantiga, señala Walter Mettmann (1989: 333; n. vv. 25-31) en su edición, que también “San Pedro Damián (muerto en 1072) se sirve de la imagen del rayo de luz para explicar la Inmaculada Concepción”. Pero, además de que Mettmann confunde la concepción virginal de María con su Inmaculada Concepción (es decir, sin pecado original) en el seno de su madre Ana, San Pedro Damián, en el pasaje citado (*Sermo Primus. In Epiphania Domini*), utiliza la metáfora de la luz, pero en forma distinta, ya que emplea la figura de la estrella, tal como lo hará más adelante San Bernardo.⁸ Sin embargo, sí encontramos la imagen del vidrio en otros dos autores. Uno de ellos, Godefrido, abad de Admont (Godefridus Admontensis, 1100-1165), explica

⁸ San Pedro Damián, en su *Sermo Primus. In Epiphania Domini*: “Et sicut radius processit a stella, stella integra permanente; sic filius ex Virgine, virginitate inviolabili perdurante, secundum quod et propheta Ezechiel inquit: «Porta, quam vides, semper erit clausa, et nullus transibit per eam, sed Dominus solus introibit per eam (Ezech. XLIV)” [PL, 508B-508C]. Más tarde esta imagen será retomada así por San Bernardo en la *Homilía II. In Laudibus Virginis Matris. Super verba Evangelii ‘Missus est Gabriel’*: “sicut sine sui corruptione sidus suum emittit radium, sic absque sui laesione virgo parturit filium. Nec sideri radius suam minuit claritatem, nec Virgini Filius suam integritatem” [PL, 70C].

así la concepción de Jesús en su *Homilia LXV. In Festum Assumptionis B. Mariae Virginis*:

In hoc ergo castellum Jesus intravit, cum ille Filius Dei Rex angelorum, Creator coelorum, beatissimae virginis Mariae incomparabili simul castitate et humilitate delectatus, palatium uteri ejus visitavit, et instar solis fenestram vitream radio suo perstringentis nec disrumpentis, virginitatem ipsius fecundavit, non violavit, eamque suo introitu et exitu mirabiliter decoravit, glorificavit et sublimavit. [PL, 964D-965A]

El otro, ya en los albores del siglo XIII, es Alain de Lille (Alanus de Insula, ca. 1120-1203), autor que estuvo próximo a la orden cisterciense y que terminó sus días en ella. El pasaje citado, se encuentra en su obra *Contra haereticos*, en el contexto de la pugna doctrinal contra los judíos, en el que defiende la concepción y parto virginal de María (*Liber Tertius. Contra Judaeos*, cap. XVII):

His auctoritatibus respondendo dicimus, quod per apertionem non intelligitur defloratio, vel libidinis foeditas, sed conceptionis fecunditas: aperta fuisse dicitur quantum ad Christi ingressum, non aperta per virum, sed sicut fenestra vitrea dicitur aperiri radio solis, non per fracturam vel per divisionem aliquam, sed quia radius eam intrat secundum sui subtilitatem naturae. Hoc modo, imo subtiliori, dicitur porta clausa aperta esse principi, quia Christus uterum Virginis, per virginitatem clausum, intravit ineffabili modo. [PL, 415D-416A]

Como vemos, las obras doctrinales contienen el motivo, pero, tal como lo podemos apreciar en su formulación lírica en la cantiga alfonsí, éste parece haber sido tomado más bien de la secuencia 56 del *Códice de Las Huelgas*.⁹

La confrontación de los elementos musicales nos permitirá corroborar más sólidamente los lazos de filiación entre ambos poemas.

⁹ Es interesante, asimismo, observar la evolución de dicho tópico en la literatura posterior, hispánica o romance en general, por ejemplo, en Don Juan Manuel o Rutebeuf (*Miracle de Theophile*). Para el primer caso, véase Scholberg: "The accompanying 'semejanza' on this theme is based on the physical characteristics of light rays and glass: '... el sol, que es criatura, entra et salle por una vedriera, et la vedriera siempre finca sana. Pues si esto es en criaturas, mucho más puede seer, et es, en el Criador' *Estados*, II, viii, 235-6." (Scholberg, 1977: 150).

Entre los procedimientos medievales básicos para la construcción material melódico y textual, la imitación ocupa un lugar preponderante. En la mayoría de los casos, el material imitado o citado es reelaborado hasta convertirse en una nueva pieza que siempre conserva determinados rasgos de intertextualidad con la pieza de origen. Esta intertextualidad puede alcanzar diferentes grados, desde una lejana filiación melódica hasta la utilización de la técnica del *contrafactum*.¹⁰

Como hemos observado en el análisis de los aspectos literarios de ambas piezas, no estamos en presencia de una *contrafacta* en ninguno de sus grados. Aunque sí hemos hallado una clarísima relación intertextual que nos ha obligado a elaborar un análisis melódico que diera cuenta del grado de intertextualidad melódica producido entre las piezas.

En el aspecto melódico, pues, la secuencia 56 del *Códice de Las Huelgas* está estructurada en cinco partes diferentes (A, B, C, D y E) que se repiten para musicalizar las variantes textuales. Cada una de estas partes está conformada internamente por cuatro frases melódicas diferentes entre sí, lo cual da lugar a un total de veinte frases organizadas de la siguiente forma:

Estructura	A	B	C	D	E
Frases	a+b+c+d	e+f+g+h	i+j+k+l	ll+m+n+o	p+q+r+s

Por otro lado, la cantiga III^a de las Fiestas es un *virelai* en el que se presentan dos estructuras melódicas diferentes, X e Y, cada una de las cuales a su vez conformada por dos frases melódicas: una primera, que es diferente en ambas (t y v), y una segunda, que es común (u):

	Estribillo	Copla	Vuelta	Estribillo
Estructura	X	Y	X	X
Frases	t+u	v+u	t+u	t+u

¹⁰ Como explica Antoni Rosell (2001: 404): “De todos los tratados poéticos en lengua románica, solo el Arte Poética contenido en el Cancionero Colocci-Brancuti, nos da las claves específicas del *contrafactum*. En él se describe el “arte de seguir” (imitar) que se estructura en tres grados, en primer lugar aquel que sólo adapta la melodía y la estructura silábica, en segundo lugar el que además adapta versos, rima y estructura estrófica del modelo; y en tercer lugar el que adapta léxico con mayor entendimiento”.

La relación de semejanza que se produce entre estas piezas radica en el hecho de que cada una de las tres frases de la cantiga (t, u y v) comparten parcialmente el diseño melódico con las frases iniciales y cadenciales de las estructuras A (a, b y c), B (e y h) y C (i) de la secuencia:

Secuencia	a, c, d	e, h	i
Cantiga	t	u	v

Transcripción comparativa:¹¹

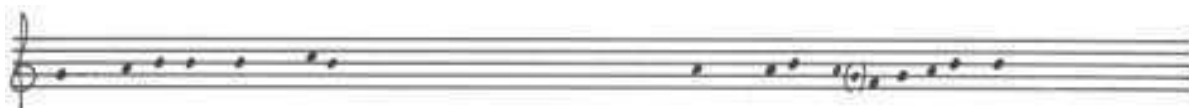
Secuencia *Novis cedunt vetera* parte A

Frases: a + b + c + d



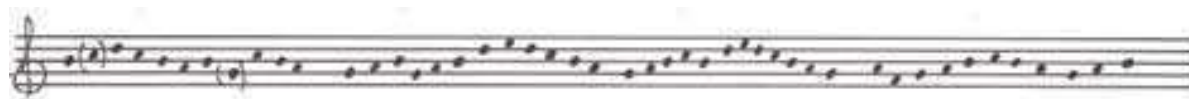
CSM 413 *Tod' a queste mund' a loar deveria*

Frase: t



Secuencia *Novis cedunt vetera* parte B

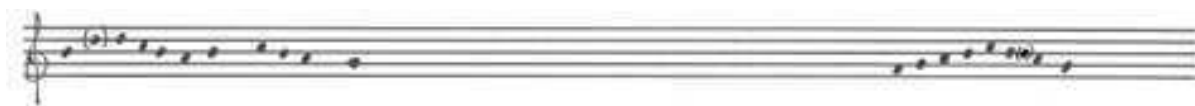
Frases: e + f + g + h



¹¹ En la presente transcripción, por cuestiones metodológicas, se han omitido los parámetros rítmicos.

CSM 413 *Tod' aqeste mund' a loar deveria*

Frase: u



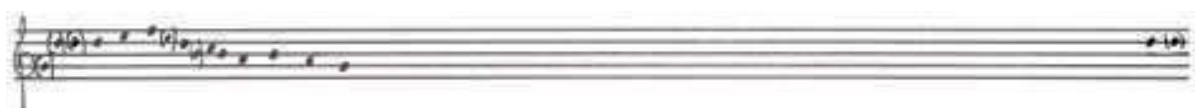
Secuencia *Novis cedunt vetera* parte C

Frases: i + j + k + l



CSM 413 *Tod' aqeste mund' a loar deveria*

Frase: v



Secuencia *Novis cedunt vetera* parte D

Frases: ll + m + n + o



Secuencia *Novis cedunt vetera* parte E

Frases: p + q + r + s



Como podemos observar en la transcripción comparativa, las similitudes melódicas no son las que se establecen en una *contrafacta*, sino que poseen un grado de sutileza que marca una intertextualidad más lejana. Si bien algunos de los diseños compartidos podrían explicarse como integrantes de la misma familia melódica, la convergencia con los resultados del análisis literario nos permite suponer que esta coincidencia melódica parcial obedece a una intencionalidad de los autores. Como plantea Antoni Rossell (2001) la relación intermelódica produce un matiz añadido de significado que el auditorio identifica y reconoce. Frente a estas evidencias, es interesante plantear la posibilidad de que la melodía de la cantiga haya sido creada en base al material melódico de la secuencia como forma de intensificar el significado del mensaje.¹²

Como primeras conclusiones tentativas de lo que pretende ser una indagación más profunda, podemos aseverar que el *scriptorium* alfonsí ha estado siempre más atento a la producción himnódica monástica de lo que habitualmente se supone. Es sugestivo que esta producción sea de la rama cisterciense, porque pone en relación a dos grandes autores marianos: Alfonso X y San Bernardo. Innovador en materia legislativa e historiográfica a la hora de trasvasar las leyes o las crónicas del latín al castellano, el rey necesitaba asimismo de una traslación al romance de himnos y milagros marianos. La himnodia de alabanza a la Virgen pasa así del latín al gallego-portugués, de las secuencias del monasterio a las cantigas cortesanas, reelaborando sus tópicos literarios y su música.

Bibliografía

- ANGLÈS, HIGINI, 1931. *El Codex musical de Las Huelgas (música a veus dels segles XIII-XIV)*, Publicacions del Departament de Música, Barcelona: Institut d' Estudis Catalans (Biblioteca de Catalunya).
- , 1958. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, t. III-1, Barcelona.

¹² “La intensificación melódica llega a constituir un soporte estratégico del texto, no sólo en el proceso de producción, sino dirigido –sobre todo– a la perfecta transmisión y recepción oral del mensaje que el autor ha provisto con la imitación melódica” (Rossell, 2001: 410).

- ASENSIO PALACIOS, JUAN CARLOS Y JOSEMI LORENZO ARRIBAS (eds.), 2001. *El Códice de Las Huelgas*, Madrid: Fundación Caja Madrid - Editorial Alpuerto.
- DISALVO, SANTIAGO, 2003-2004. "Adán de San Víctor y las *sequentiae* en las *Cantigas de Santa María* del Rey Sabio", *Letras. Studia Hispanica Medievalia* VI, n. 48-49, 36-43.
- FERREIRA, MANUEL PEDRO 1999. "The influence of chant on the *Cantigas de Santa Maria*", Centro de Estudios de Sociología e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa. http://www.fcsh.unl.pt/29_10_02/revistas/mpf_chant99.htm
- HUSEBY, GERARDO V., 1999. "El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas", en: *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*, Jesús Montoya Martínez y Ana Domínguez Rodríguez (eds.), Madrid: Editorial Complutense.
- METTMANN, WALTER (ed). 1986/ 88/ 89. Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa María*, t. I-III, Madrid: Castalia.
- MIGNE, JACQUES-PAUL (ed.). *Patrologia Latina [PL]*, vol. 211, Paris, 1844-55 (índices: 1862-65). Versión electrónica: Chadwyck-Healey (ed.), 1996-2001. *Patrologia Latina Database*.
- O' CALLAGHAN, JOSEPH, 1998. *Alfonso X and the Cantigas de Santa María. A Poetic Biography*, Leiden: Brill.
- ROSSELL, ANTONI, 2001. "Las *Cantigas de Santa María* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica", en: *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, Manuel José Alonso García, María Luisa Dañobeitia Fernández y Antonio Rafael Rubio Flores (eds.), Granada: Universidad.
- , 2003. "Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese", en: *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci.
- , 2004. *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*, Barcelona: Dinsic.
- SCHOLBERG, KENNETH R., 1977. "Figurative Language in Juan Manuel", en: *Juan Manuel Studies*, I. R. Macpherson (ed.), Londres: Tamesis, 143-156.
- VANDREY, PHILIP L., 1997. "How Different is Alfonso's Canticle 421?", *Journal of Hispanic Philology*, 1, 147-149.