

La performance en las Cantigas de Santa María : La interpretación de las marcas en el discurso musical y su relación con el proceso de reconstrucción.

Rossi, Germán Pablo.

Cita:

Rossi, Germán Pablo (2010). *La performance en las Cantigas de Santa María : La interpretación de las marcas en el discurso musical y su relación con el proceso de reconstrucción*. IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-043/14>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/e3mh/dVz>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



**La *performance* en las *Cantigas de Santa María*.
La interpretación de las marcas en el discurso musical
y su relación con el proceso de reconstrucción**

Germán Pablo Rossi
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En el gran cancionero mariano, confeccionado en el *scriptorium* real castellano bajo la supervisión de Alfonso X el Sabio en la segunda mitad del siglo XIII, pueden rastrearse elementos vinculados con la *performance* a través de los tres discursos artísticos que interactúan en su conformación como producción: el poético, el iconográfico y el musical. Pero también a su vez la *performance* puede analizarse como articulada en tres niveles presentes en la producción total: la *performance* representada (es decir, la representación de actos y actores de *performance*), la *performance* realizada (las marcas de una *performance* del poema que tuvo lugar) y la *performance* futura (indicaciones de una eventual *performance* del poema, que podría tener lugar). El presente trabajo focalizará el análisis en esta articulación propuesta a través de las marcas e indicios conservados en las fuentes primarias del discurso musical. Posteriormente, se observará en qué medida estas marcas permiten desarrollar estrategias musicales relacionadas con los procesos de reconstrucción musical del repertorio alfonsí.

Palabras clave: *Cantigas de Santa María* — *performance* — música — medieval — galaicoportugués

Introducción

El gran cancionero mariano, confeccionado en el *scriptorium* real castellano bajo la supervisión de Alfonso X el Sabio en la segunda mitad del siglo XIII, presenta una serie de vinculaciones que se pueden establecer entre palabra, sonido e imagen relacionados con los aspectos de la *performance* musical tanto cantada como instrumental.

Es necesario desarrollar reflexiones más profundas acerca de la *performance* del repertorio lírico hispánico medieval y sobre las cantigas en particular, sobre todo tratando de repasar miradas tradicionales y buscando integrar nuevos puntos de vista provenientes del fructífero trabajo interdisciplinario¹.

En particular el objetivo de este trabajo consiste en desarrollar un relevamiento y un acercamiento interpretativo a las marcas o indicios de *performance* que presenta el discurso musical del repertorio alfonsí observando en qué medida estos elementos permiten proyectar estrategias musicales que aportan a los procesos de reconstrucción sonora.

¹ Es en ese contexto que el presente trabajo se encuentra enmarcado en una serie de proyectos desarrollados en los últimos años en la Universidad Nacional de La Plata bajo la dirección de la Dra. Gloria Chicote.



La performance medieval de las *Cantigas de Santa María*

Tomando en consideración los conceptos que plantea de Paul Zumthor es pertinente analizar las *Cantigas de Santa María*² como una obra eminentemente performativa, en sus muchos aspectos: su vocalidad, su música, su potencial teatralidad. Se trata de la instancia más completa de la obra medieval (no ya un mero texto, sino su forma acabada en el acto de transmisión):

La *performance* es precisamente la que convierte una comunicación oral en objeto poético, confiriéndole la identidad social que hace que se la perciba y considere como tal. La *performance*, por ello, es constitutiva de la forma. Frente al texto en sí actúa como efecto sonoro; sin embargo, ante este efecto sonoro el texto reacciona y se adapta, se modifica para superar la inhibición que esta situación entraña (Zumthor 1991: 21).

Elvira Fidalgo también nos confirma que, en el caso de las *CSM*, nos encontramos ante textos escritos que presumiblemente reproducen o imitan poemas pronunciados antes en un acto de *performance*, de los cuales podemos tener absoluta certeza de que se difundían oralmente, en virtud de la intención autoral que los consignó con música (Fidalgo 1999: 320). No hay que olvidar que la *performance* incluye ciertamente, además de la palabra recitada o cantada, el lenguaje corporal, es decir, la gestualidad, la mímica, también presentes en las *Cantigas*.

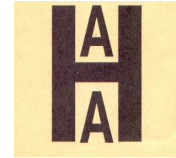
La *performance* en este repertorio alfonsí puede rastrearse a través de los tres discursos artísticos que interactúan en su conformación como producción: el poético, el iconográfico y el musical. Pero también a la vez esta puede analizarse como articulada en tres niveles presentes en la producción total: la *performance* representada (es decir, la representación de actos y actores de *performance*), la *performance* realizada (las marcas de una *performance* del poema que tuvo lugar) y la *performance* futura (indicaciones de una eventual *performance* del poema, que podría tener lugar) (Disalvo y Rossi 2009: 19-20). En el caso del presente trabajo se focalizará en analizar esta articulación propuesta a través de los indicios y marcas conservados en las fuentes primarias del discurso musical de las *Cantigas*.

Las fuentes primaria del discurso musical de las *CSM*

Las *Cantigas* se conservan en cuatro manuscritos, a saber: *To* (códice la iglesia de Toledo, ahora en la Biblioteca Nacional de Madrid); *T* (ó *T.j.1*, "Códice Rico" de El Escorial); *E* (ó *j.b.2*, "Códice Músico" de El Escorial) y *F* (códice de la Biblioteca de Florencia). El último de ellos se encuentra sin terminar y no registra ninguna pieza musical.

Antes de iniciar el rastreo sobre las fuentes que han conservado el discurso musical de las *Cantigas* es interesante, aunque más no sea de manera superficial, plantear el interrogante acerca del propósito y la existencia de este maravilloso corpus en relación a los aspectos musicales. ¿Para qué y por qué poner por escrito este corpus poético-musical? Para reunir una serie de obras dispersas de manera compilatoria y con fines del culto mariano; para asegurar la supervivencia de un material de generación o creación propia (tanto

² De aquí en adelante nos referiremos a esta obra como *CSM* o simplemente *Cantigas*.



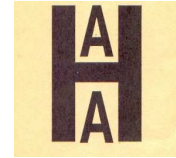
individual como colectiva) y asegurar así las ejecuciones futuras. Para generar una obra acorde a su *scriptorium* regio con posibles proyecciones en cuanto a la difusión y al prestigio de su reinado (sobre todo en el caso de los lujosos códices miniados). Podrían pensarse de seguro algunas otras hipótesis que den respuesta a la pregunta planteada y tal vez cada uno de los manuscritos pudiera haber tenido un objetivo propio, pero es importante destacar más allá de los fines o propósitos, en el caso de la música, la magnificencia de esta obra que nos permite adentrarnos en un repertorio de una manera muy poco igualada en el caso de la música medieval.

A otro nivel reflexivo se hace interesante preguntarse también: ¿qué tipo de instancia musical aparece capturada o encapsulada a través del código notacional en el *scriptorium* alfonsí? Acaso una *performance* determinada puesta por escrito en base a una ejecución previa (recordada e incluso modificada en el proceso mismo de la escritura), ya sea tanto de una pieza generada por el grupo de músicos de la órbita alfonsí, o de una pieza de circulación anterior al momento de la escritura en una instancia de conjunción de lírica-melodía o solamente en una versión melódica adaptada por la órbita alfonsina a otros textos líricos (*contrafactum*). Acaso sea una "creación" realizada sobre el propio pergamino fruto de una elaboración colectiva o individual de los miembros del *scriptorium* musical alfonsí, lo que implicaría una plasmación por escrito en forma de prescripción para una *performance* futura. Esta última hipótesis es muy poco factible, ya que resulta poco compatible con los parámetros de amplia oralidad imperantes en los ámbitos musicales, a la vez que carga con el peso de las concepciones "modernas" del artista creador de obras del romanticismo del siglo XIX.

Independientemente de cuál de las posibilidades planteadas sea, o cuáles, ya que es factible que se haya producido una combinación de ambas o de otras que no se plantearon aquí, es primordial entender que la pieza musical escrita captura, a la manera casi de una fotografía, tan sólo un momento de la circulación de la pieza, que ya puede haber estado ejecutándose y escribiéndose en momentos anteriores a la plasmación de la versión en cuestión y que seguramente seguirá modificándose y rescribiéndose con posterioridad³.

Entonces, si interpretamos la presencia de elementos performativos en las fuentes musicales de las *Cantigas* a través de la articulación en tres niveles de la obra total, podríamos decir que en relación con la *performance* representada los escritos musicales capturan con determinados códigos, que son limitados tanto en la interpretación como en la cantidad de información de la que dan cuenta, una representación parcial del sonido musical que se produce en una *performance* sobre el formato físico del pergamino. En relación a la *performance* realizada se refleja, almacena o conserva en algún sentido, una *performance* anterior a la escritura de la cual se ha tomado la información para volcar en el código notacional por lo cual a través de ella pueden rastrearse elementos del proceso de circulación previo. Finalmente, en relación con la *performance* futura, la partitura en sí misma funciona como reserva de información para una ejecución posterior en sí misma organiza y prescribe muchos elementos inherentes a futuras ejecuciones.

³ Más allá de la interpretación semiológica de la circulación es interesante despegarse de la idea canónica de entender las fuentes musicales de las *CSM* como una creación única y acabada —incluso con un autor individual escribiendo de propia mano y componiendo nota a nota— al estilo romántico (lo cual es hasta inaplicable en la mayoría de los casos).



Las marcas e indicios de performance en las fuentes del discurso musical de las CSM

El discurso musical que se conserva en los manuscritos alfonsíes se nos presenta como un encapsulado de significados, con datos a los que tal vez nunca podamos acceder, que han sido representados a través de los elementos gráficos combinados en el formato de líneas del pergamino⁴. En este sentido estas fuentes deben entenderse como "partituras⁵ incompletas" para nuestras interpretaciones desde el presente, porque solo dan cuenta de algunos de los elementos de los distintos códigos que se dan juego en la puesta en sonido del discurso musical⁶. En cierta forma estas "partituras" constituyen la representación de una *performance* realizada que más allá de las ausencias y problemas de lectura de sus códigos, plantean la existencia de marcas e indicios de ciertas prescripciones conscientes o inconscientes realizadas por quienes escribieron las versiones de las piezas en pos de futuras ejecuciones.

Las marcas e indicios que plantean las versiones musicales escritas de las CSM pueden organizarse alrededor de dos tipos: por un lado las de primer nivel que aparecen generalmente de manera física en las fuentes y permiten una interpretación "directa"⁷ y por otro las de segundo nivel que se generan en base a proyectar interpretaciones de las lagunas de la fuente y al auxilio de las fuentes secundarias⁸. Las del primer tipo son inherentes a los códigos de escritura (tanto musical como literario) y reflejan algunos de los elementos musicales: rítmicos, interválicos, modales, estructural-formales, lírico-textuales, tímbricos y texturales, así como los propios de sistema notacional en sí mismo. Todos ellos presentes en la o las diferentes versiones de la misma pieza conservadas en las distintas fuentes alfonsíes. Por otro lado, las marcas del segundo tipo son las que generalmente no aparecen directamente en las piezas musicales y que desprenden proyecciones que interpretan los elementos escritos, tanto analizando sus ausencias, como complementando la significación contenida en el código notacional, o comparándolos con los de otras piezas. En este último caso puede hablarse de diferentes

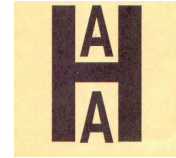
⁴ Es en este sentido que las partituras deben entenderse como un texto incompleto para nuestra interpretación desde el presente, más allá de dar por sentado que todo texto es abierto a múltiples interpretaciones y que al ser todas estas contextuales es imposible tener lecturas completas y unívocas de una performance del pasado desde el presente.

⁵ El término partitura se aplica de una manera genérica desde una perspectiva del siglo XX.

⁶ Los elementos que interactúan en la conformación del discurso musical pueden organizarse en torno a distintos códigos: por un lado, relacionados con la producción sonora de los ejecutantes y por otro con las acciones complementarias a dicha producción (generalmente vinculadas a las características del contexto físico y social, a los elementos corporales y dramáticos de los ejecutantes y a los comportamientos de la audiencia). El primer grupo de códigos se divide a la vez en ocho variantes: rítmico, interválico, formal-estructural, lírico-textual, tímbrico, textural, y modal-tonal. Dentro del segundo grupo es posible distinguir entre: códigos escénicos, códigos físico-contextuales y códigos de la audiencia. En cada situación espacio-temporal en la que se produce un discurso musical éste articula los parámetros descriptos posicionándose en relación a reglas de legitimación imperantes en el campo intelectual musical contemporáneo.

⁷ Entendiendo "directa" como una forma limitada al conocimiento de los códigos de escritura.

⁸ Para la interpretación de estas fuentes primarias que constituyen las piezas con notación musical (las partituras), debemos servirnos en muchos casos de otras de carácter secundario - ya que utilizan otro tipo de códigos para hablar del sonido- como las escritas: las literarias e históricas, las iconográficas y las etnográficas.



variantes de vinculación con otros repertorios: imitación de métrica y melodía (*contrafactum*), tópicos literarios y material melódico compartidos, presencia de material melódico común, presencia de rasgos melódicos especiales, presencia de material rítmico o formal en común y presencia de tópicos lírico-literarios comunes.

Marcas e indicios vinculados con los códigos del discurso musical

Código musical	Datos del primer nivel	Datos de segundo nivel ⁹
Rítmico	Duraciones relativas	Organización de los valores Acentuación (relación melódico-textual)
Interválico	Alturas relativas (interválica)	Tipo de afinación (temperamento pitagórico)
Estructural-formal	La alternancia de partes propuesta por el texto lírico	El agregado de partes con funcionalidad formal específica: introducción, interludio, etc.
Lírico-textual	Asignación entre sílabas y neumas La estructuración de las palabras	La significación de las palabras La interpretación de los tópicos presentados
Tímbrico	La presencia de texto lírico implica al menos una ejecución vocal	La utilización de distintos registros vocales e instrumentales
Textural	Una única línea melódica	La construcción de líneas melódicas complementarias con reglas específicas
Modal-tonal	Comportamiento modal presente en el desarrollo melódico	Asignación en el sistema octomodal: finalis, tenor, ámbito, etc.
Dinámico	-----	Variaciones de dinámica inherentes a las características de los timbres utilizados

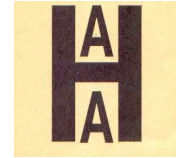
Marcas e indicios vinculados a las versiones conservadas

Dentro del total del corpus de *Cantigas* se distinguen siete situaciones notacionales diferentes en relación a la escritura musical y las versiones conservadas¹⁰.

Primera situación: tres versiones.

⁹ Las proyecciones que aquí se presentan, elaboradas en base al trabajo con fuentes secundarias, plantean hipótesis que son discutidas y ampliadas fundamentalmente en el momento de elaborar reconstrucciones sonoras.

¹⁰ En el marco de este trabajo solamente se propone un primer acercamiento descriptivo que será complementado con futuros abordajes.



Aquí ubicamos las 103 cantigas de las que se conservan tres versiones con notación musical, una en cada fuente: *To*, *T* y *E*. En la mayoría de los casos las versiones tienen diferencias notacionales (neumas y duraciones) y en algunos leves variantes melódicas.

Segunda situación: dos versiones.

En este lugar aparecen las 104 cantigas con dos versiones musicales conservadas (en dos fuentes diferentes). Aquí también las versiones tienen en algunos casos diferencias notacionales y melódicas.

Las leves diferencias rítmicas y melódicas que presentan en muchos casos las distintas versiones de una misma cantiga, más allá de los conflictos ya existentes en relación con la decodificación de la notación rítmica de este repertorio (Anglés 1958, Rossell 2004 y Ferreira 2009, entre otros), consisten principalmente en duraciones y notas de paso o bordaduras (muchas de estas variantes pueden ser entendidas como ornamentaciones). Por más sutiles o insignificantes que puedan parecer estas variantes, nos presentan un claro indicio de transmisión oral vinculada a la *performance*. La existencia de diferentes versiones escritas de una misma pieza abre una perspectiva diferente para el rastreo de marcas e indicios de *performance*. Nos encontramos ante melodías anotadas¹¹ que presumiblemente reproducen o imitan melodías de poemas cantados y ejecutados instrumentalmente con anterioridad en un acto de *performance*. Dicho repertorio podría haberse difundido en forma oral, lo cual nos pone frente a la posibilidad de que, ante dos o tres fuentes escritas conservadas de la misma pieza, la existencia de variantes melódicas o rítmicas pueda ser interpretada como un indicio performativo de la variación u ornamentación. Ante este tipo de evidencia es importante plantearse dos tipos de hipótesis, una vinculada a la transmisión oral y otra a la escrita. En primer lugar, podría inferirse que el o los copistas que plasmaron estas distintas versiones de la cantiga hayan tenido una referencia oral de la melodía, lo cual los transformó en receptores de diferentes *performances* de la "misma" pieza. Pero también es importante plantearse la posibilidad de que el o los copistas, al copiar de un manuscrito a otro, hayan modificado la pieza (agregando u omitiendo signos musicales), por un error involuntario o por una intervención *motu proprio* (que, en este último caso, legitimaría la coexistencia de variables melódicas de la misma pieza).

Tercera situación: dos versiones

Las 9 cantigas repetidas en *E* con variantes de notación musical son las que se ubican en este lugar. En este caso se abre otro abanico de posibilidades vinculadas con la existencia de un "error" en la repetición, tanto sea del o de los copistas del texto en cuyo caso el que copió la música lo ha subsanado volviendo a anotar la melodía pero en algunos casos con variantes notacionales.

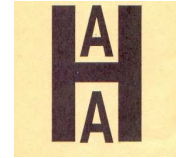
Cuarta situación

Las 207 que se encuentran solamente en una fuente con notación musical.

Quinta situación

Las cantigas 365, 298 de *E* sin notación musical pero con pauta de líneas en un manuscrito notado musicalmente. Aquí se presenta un interrogante muy interesante dado que el

¹¹ Con un sistema que da cuenta de alturas y duraciones sonoras.



pautado da a entender que estas piezas estaban musicalizadas o pretendían ser musicalizadas pero por alguna cuestión no se produjo la escritura musical¹².

Sexta situación

Las cantigas sin notación de *F* pero con pautado de pentagrama. En este caso es casi seguro que la ausencia de notación musical sea consecuencia de la falta de terminación del manuscrito¹³.

Séptima situación

Las cantigas sin pautado de pentagrama. En esta situación se presentan un grupo de cantigas de *F* que se enmarcan en la falta de terminación del manuscrito y dos piezas: la cantiga 402 y Prologo A. En este último caso parece tratarse a primera vista de piezas sin musicalización aunque sería interesante profundizar en otro tipo de hipótesis.

Marcas e indicios de vinculación con otros repertorios

En determinadas cantigas existen elementos musicales presentes que las vinculan con determinadas piezas con otros repertorios anteriores, contemporáneos o posteriores a la producción alfonsí, constituyéndose en marcas o indicios de vinculación que aportan elementos relacionados con la *performance*.¹⁴ Estos indicios pueden organizarse en: aspectos melódicos (características fraseológicas, interválicas y modales de la melodía, parentescos melódicos con otros repertorios y *contrafactum* tanto parcial como total); aspectos rítmicos (características fraseológicas y estructurales de los valores rítmicos, vinculaciones rítmicas con otros repertorios); aspectos rotacionales (características paleográficas de la notación utilizada para transcribir el repertorio y vinculaciones paleográficas con otros repertorios conservados); aspectos estructurales (características de la estructura musical y su relación con los aspectos líricos —articulación de las distintas melodías, redundancia y variación—, vinculaciones formales con otros repertorios); y aspectos lírico-literarios.

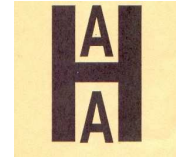
En base a la interpretación de las marcas o indicios es posible distinguir diferentes vinculaciones de repertorio¹⁵.

¹² Tal vez un olvido u otra cuestión del *scriptorium* que merece, sin duda, futuras indagaciones.

¹³ El manuscrito se presenta incompleto en diferentes niveles, tanto en el copiado de los textos como en la iluminación.

¹⁴ En relación con los elementos musicales es importante destacar algunos trabajos que, si bien no han abordado particularmente los aspectos de la *performance*, han investigado las relaciones melódicas del repertorio de las *CSM*, como el musicólogo catalán Higinio Inglés (1958) y, posteriormente, los musicólogos Gerardo Huseby (1999), Antoni Rossell (2004) y Manuel Pedro Ferreira (2009), entre otros.

¹⁵ Por cuestiones de espacio solamente se plantean los distintos tipos de vinculaciones que serán desarrolladas en futuros trabajos.



a) Imitación de métrica y melodía: *contrafactum*.¹⁶ Tanto del repertorio de la lírica cortesana o no litúrgica: occitana, francesa, catalana, gallego-portuguesa (incluso el *contrafactum* interno en las propias *CSM*), como del repertorio de la lírica latina litúrgica o paralitúrgica. Cuando la imitación proviene de un ámbito cortesano como de uno litúrgico-monástico, implica una estrategia de composición mediante la cual el autor pretende que su obra quede impregnada de "ecos textuales y/ o musicales" (Rossell 2005) para que su público, cortesano y entendido y, por ende, receptivo a un discurso metapoético, reciba su texto en un contexto de tradición literaria y musical compartida¹⁷.

b) Tópicos literarios y material melódico compartidos. Vinculaciones parciales de carácter intermelódico e intertextual. En este caso se produce una situación que combina tópicos literarios y sonido que sin llegar al *contrafactum* planteando un tipo de cita para entendidos¹⁸.

c) Presencia de material melódico común. Piezas que simplemente poseen giros y estructuras melódicas (formando parte de una familia melódica común) que traen ecos musicales de otras piezas particulares o de otros repertorios. Pueden distinguirse casos en que podría existir una voluntad intermelódica (conciente o inconciente) del autor (en algunas oportunidades la temática del texto puede ser reforzada por la relación intermelódica) de otros en los cuales la relación de pertenencia a una familia melódica común aparece más vinculado a las características melódicas del repertorio monódico medieval contemporáneo¹⁹.

d) Presencia de rasgos melódicos especiales o particulares vinculables con otros repertorios o piezas en particular.

e) Presencia de material rítmico en común con otros repertorios.

f) Presencia de tópicos líricos comunes.

A manera de conclusión: La interpretación de las marcas en el discurso musical y su relación con el proceso de reconstrucción

La posibilidad de reconstruir la sonoridad de la música medieval hispánica y en particular de las *CSM*, se enfrenta indefectiblemente con su inserción en el presente. Más allá de los postulados historicistas y las diversas búsquedas de autenticidad (Villanueva 1998) es

¹⁶ Como explica Antoni Rosell: "De todos los tratados poéticos en lengua románica, solo el Arte Poética contenida 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 solo 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" (Rossell 2001: 404).

¹⁷ Cabe mencionar, a este respecto, el caso de la cantiga 340, *contrafactum* de un alba provenzal del trovador Cadenet "*S'anc fui bela ni prezada*" (Antoni Rosell 2004 y otros).

¹⁸ Tal es el caso de la cantiga IIIª de las Fiestas de Santa María ("*Tod' a queste mund' a loar deveria*") y la secuencia "*Novis cedunt vetera*" del *Códice de Las Huelgas* (Rossi y Disalvo 2008).

¹⁹ Cabe aclarar que nuestra lejanía temporal para con estos repertorios nos hace en muchos casos prácticamente indiferentes o sordos a muchas de estas vinculaciones. Por otro lado también es importante entender que cualquier tipo de relación melódica no es inocente dado que propone una cierta afinidad o familiaridad tanto para los productores, los difusores o la audiencia musical. Ver: Gerardo Huseby (1999) y Antoni Rosell (2004) entre otros.



imposible recrear un acto del pasado en el contexto contemporáneo sin impregnarle esquemas de reconstrucción y recepción propios de esta época. Pero esto no nos impide elaborar versiones "históricas" que apoyadas en los testimonios científicos completen las ausencias con la creatividad y "sentido musical" de los intérpretes del presente. A este respecto las marcas o indicios que han quedado en las partituras de las CSM proporcionan parte de los elementos necesarios para desarrollar esta quimérica tarea. De alguna manera la versión escrita de la pieza musical (que hoy denominamos partitura) capturada en el *scriptorium* alfonsí tanto como representación de una *performance*, testimonio de una *performance* realizada y prescripción de una *performance* futura vuelve a tomar vida musical haciéndose sonido en una *performance* presente.

Bibliografía

- Anglès, Higinio (1958). *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Tomo III-1, Barcelona.
- Disalvo, Santiago y Germán Rossi (2009). "Un cantar que cantassen os lograres [CSM 172, 33]: las formas de la *performance* en las *Cantigas de Santa María*". M. Genoud de Fourcade y G. Granta de Egües (eds.), *Unidad y Multiplicidad. Tramas del Hispanismo Actual*. Tomo II. Mendoza, Zeta: 19-24.
- Fernández De La Cuesta, Ismael (2001). "Claves de retórica musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las cantigas de Santa María". *Literatura y Cristiandad. Homenaje al Prof. Jesús Montoya*, Granada: 685-718.
- Ferreira, Manuel Pedro (2009). *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular. Volume I - Música Palaciana*, Estudos Musicológicos 33, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fiidalgo, Elvira (1999). " 'Joculatores qui cantant gesta principum et vitas sanctorum': as *Cantigas de Santa María*, entre a lírica e a épica". *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela: 318-334.
- Huseby, Gerardo V. (1983). "The Medieval Modal System". *The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode*. Tesis doctoral, Stanford University.
- (1999). "El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas". J. Montoya y A. Domínguez Rodríguez (eds.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*. Madrid, Universidad Complutense: 214-270.
- Mettmann, Walter (ed.) (1986/ 88/ 89). Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa María*. Tomos I-III, Madrid, Castalia.
- Rosell, Antoni (2004). *Literatura i música a l'edat mitjana: la cançó lírica*, Barcelona, DINSIC - Publicacions Musicals.
- (2005). "La imitación métrico-melódica y los procesos intertextuales e intermelódicos en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X". R. Alemany y otros (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alicante, Symposia philologica: 1421-1432.
- Rossi, Germán y Santiago Disalvo (2008). "La cantiga IIIª de las Fiestas de Santa María ('*Tod' a queste mund' a loar deveria'*) y la secuencia *Novis cedunt vetera*: filiaciones



IX Congreso Argentino de Hispanistas
"El Hispanismo ante el Bicentenario"



textuales y musicales entre las *Cantigas de Santa María* y el *Códice de Las Huelgas*", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 11: 13-26.

Villanueva, Carlos (1998). "Criterios fontes e materiais para a interpretación da música medieval galega". C. Villanueva (ed.), *Galicia O feito Diferencial. A Música*, vol II, Santiago, Museo do Pobo galego: 41.

Zumthor, Paul (1989). *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra.

_____ (1991). "La poesía y la voz en la civilización medieval". A. Deyermond (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 1/1 Edad Media. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica.