



Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le *Cantigas de Santa Maria* e le *Prosae de Santa Maria* del codice di Las Huelgas

Maria Incoronata Colantuono*

* Institut d'Estudis Medievals – Universitat Autònoma de Barcelona
(mariaincocol@gmail.com)

La raccolta di *Cantigas* dedicate alla Vergine, voluta e confezionata sotto la guida di Alfonso X *el Sabio* (1221-1284), si iscrive in una tipologia di repertorio poetico-musicale realizzato con l'ausilio di strategie compositive miranti all'efficacia mnemotecnica, perché concepito per essere trasmesso oralmente¹. Questa peculiarità si evince dall'analisi melodica che lascia emergere inflessioni, cadenze e formule riconoscibili e riconducibili ad altri universi sonori, permettendo l'individuazione di legami e richiami finalizzati all'ampliamento e, talvolta, al ribaltamento del primo livello semantico espresso dal testo².

¹ M. I. COLANTUONO (2013b).

² Higini Anglès difendeva un'origine cristiana di gran parte delle melodie contenute nel *corpus* alfonsino. Tra i componimenti emblematici dell'imitazione melodica su modello liturgico, il musicologo catalano individuava la CSM 421 *Nembre-sse-te, Madre de Deus, Maria*, (Mettmann, III, 348) che riprende la struttura metrico-melodica della *prosula Ab hac familia* cantata sul melisma finale (*a nobis*) dell'Offertorio *Recordare Virgo Mater* del *Commune Beatae Mariae Virginis, Salve sancta parens* (cod. Las Huelgas, No. XII, f. 8v): vd. H. ANGLÈS (1958). Su questa scia, Oroz e Rossell individuavano nella CSM 340 *Virgen, madre gloriosa de Deus* (Mettmann, III, 187) un esempio di *contrafactum*, che avrebbe come modello l'alba *cortesana S'anc fui belha ni prezada* di Cadenet, che a sua volta deriva dall'alba *Ave maris stella*, imitata da Giraut de Borneill nella *cansò Reis glorios*, dall'anonimo dell'alba *Gaite de la tor* e nell'alba bilingue latino-francese *Phebi claro nondum orto iubare*: vd. F. OROZ (1987), pp. 134-147 e A. ROSSELL (1991), pp. 705-722. In uno studio indirizzato all'individuazione della tradizione liturgica nel repertorio mariano alfonsino, io stessa individuai il modello formale e melodico di *Kyrie eleison* in quelle *Cantigas* che nel testo si riferiscono al *bon son*. Le *Cantigas* in questione sono: la CSM 24 *Madre de Deus, non pod'errar que en ti á fiança* (Mettmann, I, 115), contenente il verso *Os crerigos en mui bon son cantando Kyrieleison*, che presenta come modello melodico il *Kyrie Orbis factor*; e la CSM 82 *Como Santa Maria guardou un monge dos diaboos que o quiseran tentar e se lle mostraron en figuras de porcos polo fazer perder*, con *refrain A Santa Maria mui bon servir faz* (Mettmann, I, 261), che imita la melodia del *Kyrie Salve*: vd. M. I. COLANTUONO (2007), pp. 1219-1231. Per una visione d'insieme sul fenomeno dell'imitazione di modelli liturgici si veda A. ROSSELL (2010), pp. 39-58.

I presupposti epistemologici di quest'intervento sono già stati definiti in studi precedenti indirizzati all'individuazione della natura delle *Cantigas*: un repertorio narrativo devozionale confezionato con l'assemblaggio di materiale testuale e melodico conosciuto, aggregato seguendo meccanismi che ne garantiscono la stabilità e che, allo stesso tempo, obbediscono a criteri di variabilità, perché basati sulla giuntura e rielaborazione di materiali melodici preesistenti. La ripresa rispettosa o la citazione parodica di un bagaglio lessicale (*mot*), di uno schema metrico e di un movimento melodico preesistente (*so*), o di un contenuto concettuale (*razó*), già patrimonio della memoria poetica collettiva, determinavano un'incessante rete di relazioni tra opera citante e opere citate³. Questo presupposto basilare, già ampiamente dibattuto, è applicato all'ambito melodico che, sulla scia dei testi, dialoga con il modello imitato: la cosiddetta funzione intermelodica. La pura e semplice imitazione di un modello di per sé non basterebbe, tuttavia, al riconoscimento di un intento intertestuale, giacché si rende necessaria l'individuazione dell'intenzionalità metatestuale, oltre che metamelodica⁴. Nel caso del repertorio mariano alfonsino, l'assunzione e/o elaborazione di strutture melodiche appartenenti a brani del repertorio liturgico e paraliturgico vanno, quindi, interrogate alla luce delle loro motivazioni metamelodiche. In altre parole, l'utilizzazione di un motivo melodico già conosciuto deve giustificarsi a livello argomentativo, poiché la funzione precipua del *so* è di evocare altre realtà sonore che veicolano significati che dilatano la struttura semantica già insita nel testo.

Le *Cantigas* nascono dalla necessità di narrare storie legate a un miracolo e sono, innanzitutto, racconti che, nella loro straordinaria capacità descrittiva ed evocativa, costituiscono delle piccole sceneggiature. Di ciascuna strofa si riconosce la pregnanza melodica del movimento iniziale e della fase conclusiva, sicché, l'iterazione melodica non implica ripetizione *tout court*, contemplando cambi agogici, dinamici e ritmici derivanti dalle peculiarità fonetiche ed espressive del testo. Le storie narrate nelle *Cantigas* parlano di luoghi reali, rievocano tempi colmi di memorie e di tradizioni: storie di miracoli, di uomini, delle fasi dell'esistenza scandite da un ritmo di una preesistenza senza tempo. In tutto ciò, la melodia forma un tutt'uno con la poesia, rappresentando il sistema di richiamo ad altri mondi poetici e sonori, ampliando o modificando il significato originario della parola, e facendosi veicolo della trasmissione e memorizzazione del repertorio. Il mondo sonoro di questi componimenti si offre, dunque, alla nostra analisi come una piattaforma caleidoscopica attraverso la quale è possibile scorgere citazioni volute o inconsce, richiami letterari e musicali, frammenti melodici strutturati secondo antichi impianti modalì che mai furono codificati, decifrabili tra la straordinaria ricchezza

³ J. GRUBER (1983).

⁴ A. ROSSELL (2003), pp. 167-222; M.I. COLANTUONO (2013 a), pp. 81-90.

sonora di quella che, a buon diritto, può considerarsi la *Bibbia estetica* e, nel caso specifico, musicale del secolo XIII⁵.

La tradizione miracolistica mariana, confluita nella raccolta alfonsina, deriva da fonti di svariata origine: testi in latino e nelle lingue vernacolari; narrazioni scritte e di trasmissione orale; testi poetici, talora provvisti di melodia, come la collezione di *Miracles* de Notre-Dame del troviero Gautier de Coinci. Alla varietà di tradizioni narrative, corrisponde una straordinaria molteplicità di Santuari e luoghi che fecero da sfondo agli episodi miracolosi evocati nella collezione alfonsina. Tra i luoghi mariani menzionati, il monastero di *Santa María la Real* di Las Huelgas (Burgos) occupa un posto di rilievo, sia poiché di regia fondazione, sia per la presenza di una comunità cistercense femminile di procedenza aristocratica, se non addirittura reale. Il cenobio cistercense fondato nell'anno 1187 da Alfonso VIII di Castiglia e gemellato con il monastero di Citeaux dal 1199, situato alle porte della città di Burgos, accoglieva fanciulle di elevato rango sociale e le sue badesse furono, perlopiù, di sangue reale⁶.

La Vergine di Las Huelgas viene evocata nella **CSM 363**⁷ (CSM 59 nel *ms* Firenze B. R. 20) *Como Santa Maria livrou de prijon un cavaleiro por ùa cantiga que lle fez, que tiinna preso el con Simon*, con ripresa *En bon ponto vimos esta Sennor que loamos* (ed. Mettmann, III, 236). Qui un trovatore guascone viene soccorso dalla Vergine titolare del monastero di Burgos e in cambio promette *que mentre vivesse / polo seu amor trobasse* (vv. 27-28). Tra i miracoli attribuiti alla Vergine di Burgos ricordo, ancora, quello narrato nella **CSM 303** (CSM 29 nel *ms* Firenze B. R. 20) *Como hũa omagen de Santa Maria falou nas Olgas de Burgos a ùa moça que ouve medo* (Mettman, III, 102), con ripresa *Por fol tenno quen na Virgen non á mui grand'asperança*.

Riferimenti diretti alla fondazione regia del monastero, nonché luogo di sepoltura della famiglia reale, si trovano nelle *Cantigas*:

- **CSM 292** (CSM 10 nel *ms* Firenze B. R. 20) *Como el Rey Fernando vêo en vision ao tesoureiro de Sevilla e a maestre Jorge que tirassen o anel do seu dedo e o metessen no dedo da omagen de Santa Maria* (Mettman, III, 77), con ripresa *Muito demonstra a Virgen, a Sennor esperital*;
- **CSM 221** (CSM 73 nel *ms* Firenze B. R. 20) *Como Santa Maria guareceu en Onna al Rei Don Fernando, quand'era menyo, dũa grand'enfermidade que avia*, (Mettman, II, 284), *Cantiga* che narra l'episodio della guarigione di Fernando III quand'era infante grazie all'intercessione miracolosa della Vergine di Burgos;

⁵ G. MENÉNDEZ PIDAL (1952), V/4: pp. 363-380.

⁶ J. C. ASENSIO- J. LORENZO ARRIBAS (2001).

⁷ La numerazione delle *Cantigas* presentate in quest'articolo si riferisce a quella del *ms* El Escorial b.I.2.

- **CSM 122** (CSM 122 nel *ms* El Escorial T.I.1) *Como Santa Maria resucitou hũa infante, filla du rei, e pois foi monja e mui santa moller*, laddove si spiega, in dettaglio, l'ingresso nel monastero di Burgos dell'infanta Berenguela, sorella del *Rey Sabio*, in seguito ad una guarigione miracolosa. Il verso 67 della CSM 122 riferisce chiaramente l'origine reale delle monache cistercensi che risiedevano in questo luogo: *nas Holgas, logar de bon preu* (Mettmann, II, 67, v. 67).

Il monastero cistercense di Las Huelgas è il luogo ove avviene il miracolo narrato nella **CSM 361** (CSM 83 nel *ms* Firenze B. R. 20): *Como Santa (Maria) fez nas Olgas de Burgos a ùa sa omagen que se volveu (na cama) u a deitaron*, con ripresa *Null'ome per ren non deve / a dultar nen a tēer* (Mettmann, III, 232).

La prima strofa di questo componimento riferisce la volontà di celebrare, intonando un canto, un miracolo avvenuto nel cenobio: *quero del (milagre) un bon cantar fazer* (v. 8). Nelle prime due strofe, Alfonso X evoca la sua discendenza regia a partire dal fondatore del monastero, il suo bisnonno Alfonso VIII di Castiglia: *segund(o) aprendi eu* (v. 15). La *Cantiga* descrive, dunque, il rituale celebrato con grande solennità la notte di Natale dalle monache cistercensi: *...ena noite de Navidad', en que faz / Santa Ygreja gran festa, que as monjas por solaz / fezeron mui rico leito* (vv. 35-37). La cerimonia consisteva nel coricare un'immagine della Vergine in un letto e nel simulare le cure che le donne offrono ad una partoriente.

Il testo della *Cantiga* narra come le monache, adagiata la figura, si disponevano intorno inginocchiate e attendevano il miracolo che consisteva nell'alterazione del colore del viso dell'immagine, mentre si rivoltava nel letto simulando le contrazioni del parto. Avvenuto il miracolo, le religiose si alzavano in piedi e cominciarono a cantare: *E enton toda-las monjas s'ergeron cantando ben: / "Santa Virgen sen mazela, que per bondad'e per sen / feziste que Deus o Padre, que o mundo en si ten / e en que os ceos caben, que podess'en ti caber* (vv. 50-53). Il componimento propone gli stessi contenuti teologici, come il paradosso delle piccole viscere della Vergine che racchiudono l'infinito, dei brani n.112 *Virgo virginum, salus hominum* e n. 53 *Salve, sancta Christi parens* del codice di Las Huelgas, scritto agli inizi del secolo XIV, confezionato e destinato fin dal principio al monastero di *Santa María la Real*.

Il repertorio contenuto nel famoso codice (45 pezzi monodici e 151 polifonici)⁸, confezionato al principio del secolo XIV e contenente brani monodici del secolo

⁸ Il repertorio monodico annovera 10 tropi di *Benedicamus*, 20 *prosaes* e 15 *conductus*; mentre il polifonico consta di 59 mottetti; 17 *conductus*; un solfeggio a 2 voci; 24 frammenti di *Ordinarium*, soprattutto tropati; 3 frammenti di Graduale; 2 Alleluia; un tropo di Offertorio (*Recordare Virgo Mater*); 21 *Benedicamus*; 11 *prosaes* a 2 voci. Complessivamente il repertorio di Las Huelgas offre concordanze tanto con le fonti principali della Scuola di *Notre Dame* di Parigi, quanto con altre

XI e polifonie in stile arsnovistico del secolo XIV, oltre a presentare similitudini nei contenuti teologici, offre una straordinaria opportunità di comparazione melodica con le *Cantigas de Santa Maria*. Già Higini Anglés (1958) aveva segnalato che la struttura metrico-melodica della **CSM 421** *Esta XI en outro dia de Santa Maria, è de como lle venna emente de nos ao dia do juyzio e rogue a seu Fillo que nos aja merçee* (Mettmann, III, 348) era analoga a quella della *prosula Ab hac familia* cantata sul melisma finale (*a nobis*) dell'Offertorio *Recordare Virgo Mater* del *Commune Beatae Mariae Virginis, Salve sancta parens* (cod. Las Huelgas, n. XII, f. 8v).

Tra le somiglianze melodiche, già precedentemente individuate, ricordo il caso di due *Cantigas de Santa Maria* che presentano analogie significative con il tessuto musicale della *prosa Aeterni numinis, unicum* del codice di Burgos (Asensio 2011)⁹: la **CSM 84** (CSM 84 nel *ms* El Escorial T.I.1 e CSM 98 nel *ms* Madrid 10.069) *Como Santa Maria resuscitou a moller do cavaleiro que se matara porque lle disse o cavaleiro que amava mais outra ca ela; e dizia-lle por Santa Maria* (Mettman, I, 265); e la **CSM 171** (CSM 171 nel *ms* El Escorial T.I.1) *Como hũa moller de Pedra-salze ya con seu marido a Salas, e perderon un fillo pequeno en un rio, e foron a Salas e achárono vivo ant'ò altar* (Mettman, II, 176).

Un'altra interessante filiazione testuale e musicale fu identificata tra la **CSM 413** *Esta terceira é da Virgüidade de Santa Maria, e esta festa é no mes de dezenbro, e feze-a Sant'Alifonso; e começa assi, con ripresa Tod'aqueste mund'a loar deveria a virgüidade de Santa Maria* (Mettmann, III, 332) e la sequenza n. 56, *Novis cedunt vetera, unicum* del Codice di las Huelgas¹⁰. Tale individuazione, che prendeva le mosse dalla già constatata similitudine melodica riscontrata tra le *Cantigas de loor* e le composizioni del codice di Las Huelgas¹¹, conduce alla suggestiva ipotesi di *translatio* della sequenza in lingua vernacolare. Nel caso specifico, la *Cantiga III das Festas de Santa Maria* celebra la Verginità della Madre di Dio, menzionando San Ildefonso di Toledo e il *refrain* (*Tod'aqueste mund'a loar deveria a Virgüidade de Santa Maria*) esorta a lodare la Madre di Dio perché vergine nel corpo e nell'anima, ricordando il concepimento verginale simbolizzato dal raggio che attraversa il vetro.

L'immagine del raggio che colpisce la lastra per indicare l'avvenuta concezione, *topos* ampiamente diffuso in altri autori di poesia mariana, si accompagna all'espressione interrogante, che esprime perplessità circa il paradossoso della madre-vergine, che caratterizza la sequenza *Novis cedunt vetera* del codice di

fonti musicali europee (codice di Bamberg, Staatliche Bibl. Lit 115; Montpellier, Faculté de Médecine H 196). Tuttavia il 40% del repertorio è costituito da pezzi che non si trovano in altre fonti.

⁹ J. C. ASENSIO- J. LORENZO ARRIBAS (2001); M. C. GÓMEZ MUNTANÉ (2001) e J. C. ASENSIO (2011).

¹⁰ G. ROSSI – S. A. DISALVO (2008), pp. 13-26.

¹¹ G. ROSSI – S. A. DISALVO (2003-2004).

Burgos¹². Se alle convergenze testuali si aggiungono somiglianze di disegno melodico particolarmente esplicite in fase d'intonazione e cadenza, com'è in questo caso, possiamo ipotizzare una intenzionalità intertestuale ed intermelodica (Rossi e Disalvo 2008, p. 22-25).

L'individuazione di altre filiazioni tra le *Cantigas* alfonsine e i brani monodici del Codice di Las Huelgas disvelano relazioni intermelodiche ed intertestuali, che vanno ad aggiungere nuovi tasselli nel processo di definizione delle relazioni tra repertori medievali d'ispirazione mariana. Tale il caso della **CSM 7** *Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prene, que adormecera ant' o seu altar chorando* con refrain *Santa Maria amar / devemos muit'e rogar* (Mettmann, I, 75), in cui si narra del miracolo fatto dalla Vergine a una badessa incinta¹³.

<CSM 7> (E2: 7/ To: 6)/ virelai/ Bolonna (Bologna)/ 36v

Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prene, que adormecera ant' o altar chorando.

¹² Tra gli autori mariani che presentano contenuti simili, ricordo: Adamo di San Vítore (s. XII) nella *Sequentia IV in Nativitate Domini* (vv. 13-24) e frate Juan Gil de Zamora (s.XIII) in un inno dell'Ufficio della Vergine, contenuto nel *Liber Mariae, Nocturno III* (vv. 197-210). In lingua vernacolare, il topico della luce che attraversa il vetro si trova in *Salus de Nostre Dame* de Gautier de Coinci (*Sal.* II, vv. 237-240), nonché in *Loores de Nuestra Señora* (c. 209-210) di Gonzalo de Berceo (vd. G. ROSSI – S. A. DISALVO, *op. cit.*, p. 18).

¹³ M. I. COLANTUONO (2005).

R *Santa Maria amar
devemos muit' e rogar
que a ssa graça ponna
sobre nos, por que errar
non nos faça, nen peccar,
o demo sen vergonna.*

M *Porende vos contarey
dun miragre que achei
que por hũa badessa
fez a Madre do gran Rei
ca, per com' eu apres' ei,
era-xe sua essa.*

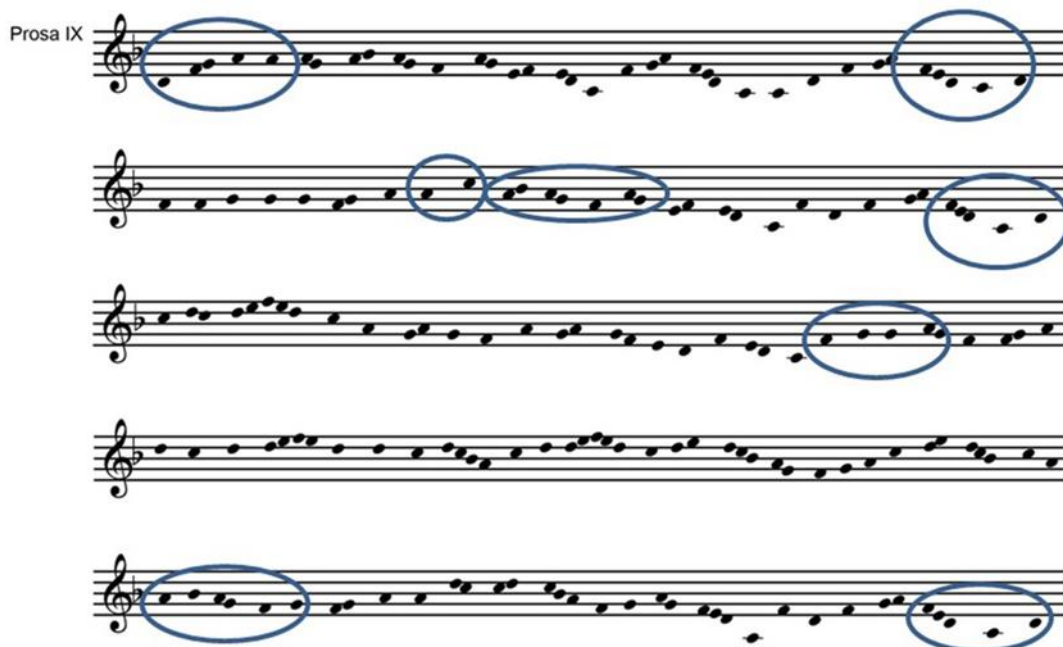
V *Mas o demo enartar-
a foi, por que empreñar-
s' ouve dun de Bolonna,
ome que de recadar
avia e de guardar
seu feit' e sa besonna.*

Prima di tutto, si consideri il contenuto: si tratta di una piccante storia di localizzazione italiana, anche se di possibile derivazione francese, giacché compare tra i miracoli della serie attribuita a Pothon, in seguito diffusa dallo *Speculum Historiale* del Bellovacense con il titolo *De abbatissa pregnante quam Mariam ab infancia liveravit*. Inserita nei *Miracles* provenzali, fu ampiamente sviluppata in *fabliaux, historiae, vidae e mariales*; raccolta nella penisola iberica da Gonzalo de Berceo e Gil de Zamora, fu inserita nei *Miracles* catalani del XV secolo. Si tratta della storia di una badessa che, *mas o demo enartar a foi* (vv. 15-16) “raggirata dal demonio”, rimase incinta in seguito ad un incontro con un cavaliere di Bologna. Le monache del convento, scoperta la gravidanza, si precipitarono ad accusarla presso il vescovo del posto, il quale giunse immediatamente a verificare l'accaduto. La badessa, di fronte alle accuse del vescovo, pregò la Vergine chiedendo intercessione e *come quen sonna* (v. 43) “mentre dormiva” Santa Maria le estrasse la creatura e la condusse presso il santuario di Soissons. Al risveglio, dunque, la badessa si denudò per mostrare il suo stato al vescovo che la giudicava il quale, *pois lle vyu o sêo* (v. 53) “dopo averle visto il seno”, rivolse severi rimproveri alle monache che l'avevano accusata “ingiustamente”. La versione alfonsina menziona il santuario di Soissons e l'ordine di appartenenza della badessa, corrispondente a quello di Oña¹⁴.

¹⁴ AA. VV. (1979).

La struttura musicale, nell'analisi di Anglès, si presenta come una successione di micro-unità melodiche (*abc abd / ebc ebc / abc abd*) che, riunite in segmenti musicali, restituiscono un perfetto modello sequenziale *aa / bb / aa*, con coppie di frasi musicali (*copulae*) cui corrispondono coppie testuali diverse per lunghezza e accentuazione. Sembrerebbe una struttura sequenziale dentro la forma del *virelai*: *aa* (ripresa) *bb* (mutazione) *aa* (volta).

Una ricerca rivolta al repertorio di *prosa*, sulla base dell'impianto formale coincidente con la forma sequenziale, mi ha permesso di individuarne una *De Santa Maria*, attestata nel codice di Las Huelgas, *Flavit auster flatu leni*, che presenta straordinarie similitudini, soprattutto in sede d'intonazione e cadenza delle frasi musicali, con la *Cantiga 7*¹⁵. La *prosa* in questione, numero 9, in attestazione unica nel codice di Las Huelgas, celebra il parto della Vergine ed è strutturata melodicamente in cinque coppie di frasi: *aa bb cc dd ee*¹⁶.



Innanzitutto, esaminiamo il parallelismo modale: evidente l'impronta del I modo autentico, con le posizioni strategicamente rilevanti del *re*, nota *finalis*, il *la tenor*, la terza *fa* e il *do* acuto *subfinalis*. Dal punto di vista formulare, notiamo subito la cellula melodica d'intonazione di estrema pregnanza mnemonica (*re fa sol la*); il passaggio *la-do*, solo apparentemente irrilevante, se teniamo presente che, oltre a trattarsi di due gradi importantissimi, quali il *tenor* e la *subfinalis* del *protus* autentico, formano una micro-formula tonica in corrispondenza di un contesto accentuativo determinante che si ripete in tutti i versi della *Cantiga*; la

¹⁵ La *prosa* è la numero IX del codice di Las Huelgas, f. 45.

¹⁶ H. ANGLÈS (1931), p. 165.

coincidenza di micro-cellule derivate da formule di più ampio respiro; infine, la determinante cadenza finale (*mi re do re*).

L'ipotesi della relazione intermelodica trova un'altra conferma nel parallelismo tematico (*razó*) che s'instaura tra i due testi: nella *Cantiga* una badessa incinta chiede l'intercessione della Vergine e nella *prosa* scelta come modello viene celebrato il parto della Vergine Maria. Le ragioni intertestuali sono di chiara evidenza, considerando il concetto medievale del parto e dello stato di madre, comunque beato a prescindere dalle contingenze. In definitiva, l'impiego della melodia della *prosa* mariana riscatta la badessa dall'accusa di lussuria, ponendo enfasi sul peccato di maldicenza delle consorelle, probabilmente ritenuto di gran lunga più grave, almeno nel codice morale vigente nell'ambiente della corte alfonsina.

Infine, l'intreccio di contenuti musicali e teologici che s'individuano tra il repertorio mariano alfonsino e la produzione poetico musicale attestata nel codice di Las Huelgas, lascia emergere un sistema di composizione basato sul dialogo con i modelli imitati attraverso il travaso di concetti che si risemantizzano, di volta in volta, in un processo costante di decodifica tra trovatore e pubblico.

Bibliografía

AA. VV., 1979: *Alfonso X el Sabio, El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso el Sabio: Ms, T. 1. 1 de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid.

—, 1989-91: *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa Maria, Edición Facsímil del código B. R. 20 de la Biblioteca Centrale de Florencia, siglo XIII*, Madrid.

Anglès, H., 1943-64: *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso El Sabio*. Barcelona, 4 voll.:

—, 1943: vol. II, *Transcripción musical*.

—, 1958: vol. III (1), *Estudio crítico: Die Metrik der Cantigas, Abhandlung von Haus Spanke*.

—, 1958: vol. III (2), *Las melodías Hispanas y la monodia lírica Europea ss. XII-XIII*.

—, 1964: vol. I, *Facsímil del códex j.b.2 del Escorial*.

Asensio J. C. – Lorenzo Arribas J., 2001: *Códex del monasterio de Las Huelgas*, Fundación Caja Madrid, Madrid.

Asensio, J. C., 2011: "Liturgia, paraliturgia y formulación melódica en las Cantigas de Santa Maria", in *Alfonso X el Sabio/ Las Cantigas de Santa Maria/*

Códice Rico, ms T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, a cura di L. Fernández Fernández e J. Carlos Ruiz Souza, coll. Scriptorium, 312, Madrid.

Billy, D.- Canettieri, P.- Pulsoni, C.- Rossell, A., 2003: *La lirica galego portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma.

Colantuono, M. I., 2005: *Basi teoriche per la ricerca della tradizione liturgica nelle Cantigas de Santa Maria*, tesi inedita presentata per il Master in Teoria de la Literatura i literatura comparada, 93. Barcelona: Universitat Autònoma.

—, 2007: “El bon son en las Cantigas de Santa Maria”, in H. Gonzàles e M. X. Lama (ed.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península, Barcellona*, 28-31 maggio 2003, Sada, pp. 1219-1231.

—, 2013a: “L’intento intertestuale della *translatio* melodica nelle Cantigas de Santa Maria”, in *Medievalia Revista d’Estudis Medievals*, XVI/2013, pp. 81-90.

—, 2013b: “Le strutture melodiche di Alfonso X *el Sabio* nelle *Cantigas de Santa Maria*”, a *Vox antiqua, Commentaria de Cantu Gregoriano, Musica antiqua, Musica sacra et Historia litúrgica*, I/2013, pp. 71-91.

Gómez Muntané, M. C., 2001: *La música medieval en España*, 181. Kassel: Reichenberger.

Gruber, J., 1983: *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen.

Menéndez Pidal, G., 1952: “Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes”, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V/4: 363-380.

Mettmann W., 1986: *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa Maria*, 3 voll., Madrid, Castalia.

Huseby, G. V., 1983: “Musical Analysis and Poetic Structure in the *Cantigas de Santa Maria*”, in *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to D. Cl. Clarke*, Madison, pp. 81-101.

—, 1999: “El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa Maria*: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas”, in J. Montoya e A. Domínguez Rodríguez (ed.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa Maria*, Madrid, pp. 215-270.

Guido d’Arezzo, 2005: “Micrologus”, in *Le opere*, trad. italiana A. Rusconi (ed.), Firenze, SISMEL, pp. 34 ss.

Oroz, F., 1987: “Melodie provenzali nelle *Cantigas de Santa Maria*”, in *Text- Etymologie, Festschrift für H. Lausberg zum 75. Geburtstag*, Stuttgart, pp. 134- 147.

Pseudo Oddone, 1720-1793: “De musica”, in Scriptorum, Gerbert (ed.), 1 275.

Rossell, A., 1991: "So d'alba", in *Studia in honorem Prof. Martí de Riquer, Quaderns Crema IV*, Barcelona, pp. 705-722.

—, 1997: "A música da lírica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrucción arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música", in *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, Vigo, pp. 41-76.

—, 1999: "La composición de las *Cantigas de Santa Maria*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética", in *Actas do V Congreso internacional de estudos galegos, Universidade de Tréviris, 8-11 ottobre 1997*, Trier.

—, 2000: "Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval", in *La lingüística española en la época de los descubrimientos, Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe, Treviri 16 /17 giugno 1997*, Hamburg.

—, 2001: "Las *Cantigas de Santa Maria* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica", in *Literatura y Cristianidad, studi in onore al professor Jesús Montoya Martínez*, Granada, pp. 403-412.

—, 2002: "L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lirica trobadorica", in *Vettori e percorsi tematici nel mediterraneo romanzo*, a cura di F. Beggiano e S. Marinetti, Roma, pp. 33-42.

—, 2004: *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*, Barcelona.

—, 2010: "La circulación de melodías alrededor del camino de Santiago en la Edad Media", in *In marsupiiis peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, pp. 39-58.

—, 2011: "La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción", in *Ars métrica*, 1.

Rossi G. – Disalvo S. A., 2003-2004: "Adán de San Victor y las *sequentiae* en las *Cantigas de Santa Maria* del Rey Sabio", *Letras. Studia Hispanica Medievalia* VI, n. 48-49, 36-43.

—, 2008: "La cantiga IIIa de las Fiestas de Santa Maria (*Tod'aqueste mund'a loar deveria*) y la secuencia *Novis cedunt vetera*: Filiaciones textuales y musicales entre las *Cantigas de Santa Maria* y el Códice de Las Huelgas", in *Olivar*, anno 9, n. 11, pp. 13-26.