

Signa, 2023.

Estudio, reconstrucción y performance de la cantiga de amigo Mia madre velida (B592, V195) del rey Don Denis de Portugal.

del Rio Riande, Gimena y Rossi, Germán Pablo.

Cita:

del Rio Riande, Gimena y Rossi, Germán Pablo (2023). *Estudio, reconstrucción y performance de la cantiga de amigo Mia madre velida (B592, V195) del rey Don Denis de Portugal*. Signa,.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/213>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/5xX>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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>.

D.^a Clara Isabel Martínez Cantón
Profesora Titular de la UNED

Madrid, 9 de enero de 2023

CERTIFICADO

Mediante este documento se certifica que la Dra. D.^a **Gimena DEL RIO RIANDE** y el Lic. **Don Germán ROSSI** son autores del artículo

**Estudio, reconstrucción y performance de la cantiga de amigo Mia madre velida
(B592, V195) del rey Don Denis de Portugal**

Que es además parte de su trabajo como miembro del Proyecto PoEMAS, que dirijo.

A se publicado en la revista Signa. El artículo ha pasado por el proceso de revisión ciega por pares que se sigue en la revista.

Lo firmo, a petición de la interesada, para que surta los efectos oportunos en Madrid a 9 de enero de 2023.



Clara Isabel Martínez Cantón
(Directora del proyecto PoEMAS y
Profesora de Teoría de la Literatura de
la UNED)

**ESTUDIO, RECONSTRUCCIÓN Y PERFORMANCE DE LA CANTIGA DE
AMIGO MIA MADRE VELIDA (B592, V195) DEL REY DON DENIS DE
PORTUGAL¹**

STUDY, RECONSTRUCTION, AND PERFORMANCE OF THE *CANTIGA DE AMIGO
MIA MADRE VELIDA* (B592, V195) OF KING DON DENIS OF PORTUGAL

Gimena DEL RIO RIANDE

Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual, CONICET

gdelrio@conicet.gov.ar

Germán Pablo ROSSI

Universidad de Buenos Aires

germanpablorossi@gmail.com

Resumen: Se conservan 51 cantigas del género de amigo atribuidas al rey Don Denis de Portugal en los cancioneros coloccianos. De esas 51 piezas, 8 suelen entenderse como de tipo *popularizante* o *tradicional*, a partir de su estructura estrófica, compuesta por un dístico y *refrán* monóstico, el recurso al paralelismo y su relación con la canción de mujer románica medieval. En este trabajo nos centraremos en el estudio y reconstrucción de una singular cantiga de amigo paralelística del rey Don Denis –*Mia madre velida* (B592, V195)– que entendemos como parte de este subcorpus. Buscaremos arrojar luz sobre los modos en los que el trabajo conjunto de la filología y la musicología nos permite entender, reconstruir y proponer una performance trovadoresca actual para esta pieza.

¹ Este trabajo fue elaborado en el marco del proyecto FILO:CyT (Programa de Apoyo a la Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) *Reis trobadors: reconstrucción filológico-musicológica de la lírica medieval románica con herramientas digitales*, dirigido por la Dra. Gimena del Rio Riande (2019-2024). El tema desarrollado en el artículo fue también parte del curso *Texto y música en la lírica gallego-portuguesa medieval: edición, reconstrucción e interpretación* que los autores dictaron en las Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, Universidad Nacional de La Plata, entre el 28 y el 30 de agosto de 2019. El proyecto *Reis Trobadors* tiene como principal objetivo comprender la doble naturaleza de la lírica medieval desde las posibilidades de reconstrucción de texto y melodía y el análisis de la materialidad de los testimonios que habilitan una performance trovadoresca actual basada en estas interpretaciones del pasado. Más sobre *Reis Trobadors* en <http://hdlab.space/Poesia-Medieval/>.

Palabras clave: Cancionero. Don Denis. Cantiga de amigo. Canción de mujer. Reconstrucción filológica-musicológica.

Summary: 51 *cantigas* de amigo by King Denis of Portugal are preserved in the Coloccian songbooks. Among those 51 texts, 8 are usually understood as related to popular, popularizing or traditional songs, due to their strophic structure, the use of parallelistic poetic resources, and the thematic relationship with the medieval woman's song. In this article, we focus on the study and reconstruction of the parallelistic *cantiga Mia madre velida* (B592, V195), analyzing the ways in which the joint work of philology and musicology can allow us to understand, reconstruct and propose a troubadour performance.

Keywords: Songbook. Don Denis. *Cantiga de amigo*. Woman's song. Musicological and philological reconstruction.

1. ACERCA DE LA CANTIGA DE AMIGO GALLEGO-PORTUGUESA

De las 137 cantigas que transmite el corpus atribuido al rey Don Denis de Portugal en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa o Colocci-Brancuti* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V)², 51 pertenecen al género de amigo, la segunda de las tres grandes modalidades de la lírica profana gallego-portuguesa³.

En líneas generales, las cantigas de amor y amigo comparten la temática amorosa, resumida, por lo general, al sufrimiento de amor inalcanzable –la *coita*–, y, en gran medida, formas métrico-estróficas. Es la voz de la enunciación –masculina para las primeras, femenina para las segundas– la que transmite esa *coita* que, en la mayoría de los casos, lleva a la muerte a quien canta. Asimismo, si en el género de amor es la *senhor* –esa dama casada e inalcanzable– a quien se dirige el trovador, en la cantiga de amigo es el amigo o amado – un joven soltero– a quien canta la amiga, aunque podemos encontrar allí también otros interlocutores como la madre, las amigas y las hermanas (Beltrán, 1987: 9-34; Brea y Lorenzo Gradín, 1998; Meléndez Cabo y Vega, 2010). A este detalle se suma el hecho de que, por lo general, madres y hermanas suelen aparecer en un subcorpus del género compuesto por composiciones de estrofas y metros breves, y rimas asonantes, muy poco frecuentes en la cantiga de amor, y donde la voz enunciativa, además de *cuíta*, puede también expresar sentimientos de alegría, y que la crítica especializada ha señalado como de tipo *popular, popularizante y/o tradicional* (Cohen, 2003; Lemaire, 1987: 81-184). Tal subcorpus pone en evidencia el problema del origen de la cantiga de amigo, que parece tomar temas y personajes de una tradición lírica anterior a la de la lírica gallego-portuguesa (Frenk, 1979), para fusionarla con sus moldes, argumentos y temas poéticos. Así mismo, parte de la crítica especializada ha tendido relaciones entre esta y la *kharxa* mozárabe, dado que ambas

² Las cantigas del rey Don Denis se conservan en estos dos códices apógrafos de carácter colectivo confeccionados en Italia entre 1525-1527, en un descriptor del siglo XVI de V, el *Cancionero de Berkeley*, y en el *Fragmento de Torre do Tombo o Pergamino Sharrer* (T). Este último es el único testimonio de época trovadoresca que transmite que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis acompañadas de notación musical. Se ha datado entre fines del siglo XIII o principios del XIV.

³ De poco más de 1.500 piezas copiadas en los cancioneros coloccianos alrededor de 500 pertenecen a este género.

comparten rasgos tales como el lamento de una voz femenina desgraciada en amores, el empleo de un lenguaje sencillo y repetitivo (con fórmulas paralelísticas) y la presencia de la figura materna o de las hermanas, mientras que otra la ha entendido como el corpus más representativo de la llamada canción de mujer (Lorenzo Gradín, 1990).

Tanto trovadores como juglares compusieron cantigas de amigo, aunque es especialmente destacable el papel de los segundos, ya que a ellos pertenecen la mayor parte de las composiciones conservadas. No obstante, el autor más prolífico es, sin duda, el rey Don Denis de Portugal, a quien debemos medio centenar de piezas de este género y el mejor aprovechamiento de sus posibilidades estéticas⁴. Dentro de la sección de cantigas de amigo de su cancionero podemos señalar un subcorpus compuesto por ocho cantigas que remiten – desde su forma y contenido– a esta difusa antigua lírica tradicional que ya era reconocible como tal por los trovadores y juglares gallego-portugueses (Cohen, 2013a; 2013b).

En este trabajo nos interesa pensar las posibilidades de reconstrucción filológica, musicológica, sonora y performativa de la cantiga de amigo *Mia madre velida* (B592, V195), del rey Don Denis, una pieza que tanto por su tema –el enamoramiento, el baile–, por los personajes que nombra –la amiga, el enamorado y la madre–, por el recurso al paralelismo léxico y estructural, y por el esquema métrico-estrófico –aaB–, puede relacionarse con esta antigua lírica, aunque, como en otras ocasiones, Don Denis hibride estos motivos y formas con elementos de la lírica transpirenaica o con otros de carácter único para la lírica profana gallego-portuguesa.

2. POSIBILIDADES DE RECONSTRUCCIÓN FILOLÓGICO-MUSICOLÓGICA Y PERFORMANCE DE LA CANTIGA *MIA MADRE VELIDA* (B592, V195), DEL REY DON DENIS DE PORTUGAL

Acercarse a los textos líricos medievales es una tarea harto difícil: es sabido que en la Edad Media la lírica se difundía oralmente, más específicamente, era compuesta para ser cantada. La imposibilidad de reponer el momento de la performance del trovador, las características de su canto y las de su acompañamiento musical hace que nuestras aproximaciones queden, la gran mayoría de las veces, en el terreno de la pura especulación. Y es que la voz y la música, aspectos que se inscriben en el espacio de la oralidad, son hoy aprehensibles tan solo parcialmente, a través de testimonios escritos. La lírica profana gallego-portuguesa medieval es tal vez el mejor ejemplo de este problema. Si bien para la lírica occitana y de *oïl* contamos con una gran cantidad de cancioneros musicados (Resende de Oliveira, 1994: 22), y para las *Cantigas de Santa María* (CSM) alfonsíes con cuatro cuidados cancioneros dan cuenta de la notación melódica de la inmensa mayoría de sus más de cuatrocientas piezas⁵, el panorama es completamente distinto para las cantigas profanas gallego-portuguesas. Los mencionados apógrafos B y V son testimonios tardíos que no conservan las melodías de las cantigas y tan solo T y el *Pergamino Vindel* (N), una hoja volante de hacia fines del siglo XIII que contiene siete cantigas de amigo de Martín Codax

⁴ Como bien ha afirmado Mercedes Brea (2000), en el Cancionero del rey Don Denis encontramos un: “(...) compendio de toda la producción trobadoresca (non só peninsular, senón europea en xeral), no cal poden atoparse utilizados case todos os recursos métricos e retóricos e desenvolvidos case todos os motivos temáticos presentes na lírica medieval”.

⁵ Por una cuestión de espacio, no ahondaremos aquí en la amplia bibliografía sobre estas diferentes tradiciones líricas y sus testimonios musicados. Para la lírica occitana y de *oïl* apenas remitimos a trabajos de grandes musicólogos como Fernández De la Cuesta y Lafont (1979) Van de Werf (1972, 1984), y para las CSM a Huseby (1999).

(seis con notación melódica), dan cuenta de la relación material texto-música. Esta pobreza en lo que hace a testimonios con notación melódica, se equilibra, de algún modo, con el llamado *Arte de Trovar* gallego-portugués, que es es la única –aunque fragmentaria– Poética medieval conservada, copiada al inicio de B. En ella, además de hacerse un sucinto repaso por algunos de los géneros y artificios de esta tradición lírica, se da por primera vez da nombre al procedimiento del *contrafactum*, es decir, la sustitución de un texto lírico por otro sin un cambio sustancial en la melodía y la métrica del texto base. A esta práctica compositiva la denomina *cantiga de seguir*, un género de características formales, y más allá de su contenido a través del cual el trovador pretendía que su obra quedase impregnada de ecos textuales y/o musicales. En palabras del investigador catalán:

La existencia de un público de *entendedors*, que conocería los textos y las melodías anteriores, y que sería receptivo a un discurso metapoético, aseguraba la difusión y la recepción del repertorio lírico en clave *intertextual e intermelódica* más allá de la simple lectura o audición del repertorio lírico medieval (las cursivas son nuestras) (Rossell, 2005: 163).

Para lograr este efecto metapoético, el *Arte de Trovar* apela a una organización en tres niveles de dificultad compositiva (de menor a mayor) en los que el primero y el segundo explican cómo *seguir* la melodía o estructura de una cantiga, o cómo se puede servir el trovador de la medida del verso y la reutilización de la o las rimas para reusarlas en una nueva composición. El tercer nivel es el de la excelencia compositiva: en él se apela a la intermelodicidad y al efecto lúdico de las rimas, y se establece una metodología formal de reelaboración, donde el contenido puede dar lugar a un nuevo sentido en la nueva composición⁶. No obstante, la lírica gallego-portuguesa medieval da cuenta de múltiples modos de composición que implican procedimientos intertextuales, intermelódicos e interdiscursivos (del Rio Riande, 2022: 115-136) que van más allá de lo que dicta la preceptiva y que impactan en la performance trovadoresca, tal y como lo expresa Alexandre Ripoll Anta:

No contexto medieval podemos falar dunha célula formada conxuntamente polo texto literario, musical e coreográfico que, xunto co texto escénico, constituía o espectáculo trovadoresco no que ocupaba un lugar determinante o factor rítmico, en tanto que elemento común á poesía, música e danza (...) (1987: 240).

Teniendo en consideración la pauta del *Arte de Trovar*, así como la información sobre el tema, el género y la estructura métrico-rimática de la cantiga, y las hipótesis desde lo musicológico acerca de la altura de los sonidos, el ritmo, la textura, el timbre, la modalidad (la relación funcional de los sonidos conforme a jerarquías o familiaridades melódicas), y la correspondencia entre texto literario y la melodía (articulación entre sonidos y sílabas), proponemos para esta pieza que se transmite sin notación melódica en los cancioneros B y V una reconstrucción filológico-musicológica que habilita una performance sonora (Savasta Alsina, 2015: 656-667) y escénica.

2.1. Forma y contenido de la cantiga

⁶ En muchos casos se apela a la parodia de composiciones de amor (del Rio Riande, 2019: 348-360).

Como dijimos más arriba, ocho cantigas que se copian como parte del corpus de cincuenta y un composiciones del género de amigo del rey Don Denis pueden ser consideradas –de acuerdo a su tema y forma– como de tipo popular, popularizante o tradicional. Se trata de: *Bon dia vi amigo* (B565, V168), *Non chegou, madr', o meu amigo* (B566, V169), *De que morredes, filha, a do corpo velido?* (B567, V170), *Ai, flores, ai, flores do verde pino* (B568, V171), *Levantous' a velida* (B569, V172), *Amad' e meu amigo* (B570, V173), *Pera veer meu amigo* (B589, V192) y, la que aquí nos ocupa, *Mia madre velida* (B592, V195). Ofrecemos, para mayor claridad de lo que se expondrá a continuación, una versión crítica del texto de la cantiga basada en las lecturas de los cancioneros B y V (del Rio Riande, 2010: II, 1773-1182):

Mia madre velida,
voum' a la bailia
do amor.

Mia madre loada,
voum' a la bailada
do amor.

Voum' a la bailia
que fazen en vila
do amor.

[Voum' a la bailada
que fazen en casa
do amor.]⁷

Que fazen en vila
do que eu ben queria
do amor.

Que fazen en casa
do que eu muit' amava
do amor.

Do que eu ben queria,
chamarm' an garrida
do amor.

Do que eu muit' amava,
chamarm' an perjurada
do amor.

⁷ La estrofa IV está ausente de B y V. Estas irregularidades se deben a pérdidas de estrofas en el proceso de transmisión textual, dado el carácter repetitivo y paralelístico de la composición, que favorece, de alguna manera, el error por *homoioteuton* de parte del copista.

El esquema rimático de la cantiga –aaB– es uno de los más utilizados en las cantigas de amigo relacionadas con la antigua lírica tradicional⁸. Este esquema, constituido por estrofas compuestas de un dístico y un estribillo o *refrán* monóstico, se refuerza en la pieza con el recurso al paralelismo léxico y estructural el *leixa-pren*⁹. La asonancia de las rimas –intercaladas bajo el artificio de las *coblas alternas* entre coplas pares e impares como -i~a y -a~a para los versos a– refuerza la estructura repetitiva y paralelística de la cantiga, relacionada, como decíamos, con piezas de factura tradicional o popular.

Ante este panorama podríamos pensar que esta es una simple cantiga que busca imitar la forma de la antigua lírica hispánica o románica. No obstante, como en otras ocasiones (del Rio Riande, 2017), Don Denis juega con su tradición lírica y con otras, hibridando motivos e invirtiendo tópicos. Así, por un lado, encontramos un original uso de adjetivos como *velida* –‘bella, hermosa’– y *loada* –‘loada por su belleza’–, que habitualmente definen a la joven que canta, aquí aplicados a la madre¹⁰. Los adjetivos que describen a la amiga –*garrida* y *perjurada*– también se alejan del vocabulario de la cantiga de amigo. Con respecto al primero, ha de destacarse que solo es utilizado en los cancioneros profanos gallego-portugueses por Don Denis en esta composición. De forma similar, *perjurada* solo se documenta en esta pieza y en *A dona fremosa do Soveral* (B1351, V958) de Lopo Liáns aplicado a la amiga. Se trata de un adjetivo que suele en este género definir al enamorado infiel, ya que perjurarse remitiría a la persona que falta a su juramento. Luego, al igual que *garrida*, el término *bailia* tampoco vuelve a documentarse en ninguna otra cantiga profana gallego-portuguesa¹¹. Se trata de un término francés que tiene la acepción de administración de un reino o “bailli, gouverneur” (Bloch-Wartburg, 1968: 53). De este modo, la *bailia do amor*, podría comprenderse como la jurisdicción, territorio, o lugar del amo¹², sentido que encontraríamos también en *vila*, un término que se utiliza asimismo tanto en textos occitanos como en gallego-portugueses, aunque en esta última solo adquiera una connotación positiva en el género de amigo, donde es parte de los espacios donde se mueven los enamorados en este género¹². Y siguiendo a Couceiro (1991), podríamos relacionar este último término con otro utilizado en la pieza de Don Denis, *casa*. El profesor gallego recuerda que el sentido

⁸ El esquema aaB se utiliza en un 20% de las cantigas de amigo y en cinco de las ocho cantigas paralelísticas del rey Don Denis (Cohen, 2003). De acuerdo con Tavani (1967: 26, 137), el esquema métrico-rimático de la pieza es a5' a5' B3, y es idéntico al de la cantiga de amigo *Enas verdes ervas* (B1189, V794) de Pero Meogo.

⁹ El artificio del *leixa-pren* se construye a través de estrofas encadenadas de dos en dos. Unas 105 composiciones de los cancioneros gallego-portugueses lo utilizan. Las cantigas con *leixa-pren* retoman, como primer verso de las estrofas tercera y cuarta, los segundos versos de las estrofas primera y segunda. Como decíamos en la nota anterior, la repetición de estrofas da muchas veces lugar a despistes y errores de copia, tal como sucede en la cuarta estrofa de esta cantiga.

¹⁰ Solo en esta y otras siete cantigas de amigo el adjetivo *velida* define a la madre. El adjetivo *loada* solo se documenta para la madre en esta pieza y en *Madr', enviouvolu meu amigo* (B1241, V846) de Martin de Padrozelos.

¹¹ Sorprendentemente los términos *garrida* y *bailia* se documentan en el cancionero del rey Don Denis y en el corpus alfonsí de las CSM. Aunque no podemos hablar de una intertextualidad consciente, llama la atención este uso compartido de vocablos entre los corpus de los dos reyes poetas que son además abuelo y nieto (del Rio Riande, 2022: 115-136).

¹² En las cantigas de escarnio funciona como un lugar opuesto a la corte. Nótese que, por ejemplo, en la cantiga *Dun tal ricome vos quero contar* (B1633, V1167) de Pero da Ponte un *rico-ome* entra en la *vila*, un lugar ajeno a su posición social, y se transforma en una mala persona: “pois o ricome na *vila* entrou/(...)/nunca maa careza entrou i,/mentr' o ricome na corte morou”.

arcaico de *vila*, que funcionó hasta el siglo XII, fue el de ‘casa’, acepción que también recoge Covarrubias para el vocablo *villa*:

Es propiamente, y en rigor, la casería o quinta que está en el campo a do consiste la labrança de la tierra del señor y la cosecha a do se recogen los que la labran, con sus ganados, y tienen su viuienda apartada de las demás caserías (Alvar-Nieto, 2008).

En esta cadena de significados, la palabra *bailada* parece alejarse de las definiciones sobre los diferentes espacios (la jurisdicción, la villa, el caserío) y relacionarse con la forma provenzal del término *bailia* –baile– o con la etimología del verbo bailar. Cabe recordar que, como bien destaca Méndez Ferrín (1966: 202), el origen del verbo *bailar* es bastante incierto y puede ser entendido como un cruce con el provenzal antiguo *balar* o como préstamo del francés (García-Sabell Tormo, 1991: 59-60). No descartamos, consecuentemente, un simple juego sonoro entre *bailia* y *bailada*, que cobraría aún más sentido en la oralidad performativa de la cantiga y gracias a la estructura paralelística de la pieza, que impone la repetición de una idea en cada estrofa con mínimas variaciones, (Jensen, 1978: 55).

Es interesante destacar que motivo del baile se documenta en varias cantigas de amigo de tipo paralelístico: esta pieza de Don Denis, *Bailade, oge, ai, filha, que prazer vejades* (B881, 464) y *Bailemos nós ja todas tres, ai, amigas* (B879, V462) de Airas Nunez, *Bailemos agora, por Deus, ai, velidas* (B1158bis, V761) de Joan Zorro, *Pois nossas madres van a San Simon* (B735, V336) de Pero Viviaez y el *lai* anónimo *O Marot aja mal-grado* (B2, L2), además de en la rúbrica de la cantiga de seguir *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha* (B1452, V1062) de Joan de Gaia que dice “Esta cantiga foi seguida per ùa *bailada* que diz”. Sin embargo, en este grupo de piezas el término *bailada*, se documenta tan solo en esta última rúbrica, en el *lai* anónimo, en la primera cantiga de Airas Nunez y en la de Don Denis. En las dos primeras *bailada* parecería remitir a una modalidad compositiva semejante a la *ballata* occitana y al *virelai* y *rondeau* francés, que consiste en una cantiga con estribillo inicial, cuerpo en el que se repite uno de los versos del *refrán* intercalándose entre los demás versos, y retorno del estribillo en el cierre¹³, que en los cancioneros gallego-portugueses apenas podemos detectar en una pieza que, sorprendentemente, pertenece al género de amigo, *Anda triste o meu amigo* (B694, V295) de Estevan Reimondo. Por el contrario, en la primera de las cantigas mencionadas de Airas Nunez y en la de Don Denis el término *bailada* parece referirse exclusivamente a la danza, aunque es probable que el término trajese, nuevamente en el momento de la performance trovadoresca, relaciones con la lírica transpirenaica (Brea, 1998). En síntesis, a pesar que desde lo formal la cantiga de Don Denis parece alinearse con la estructura rimática de la lírica popular o tradicional y con los elementos típicos de las cantigas de amigo paralelísticas, encontramos en ella diferentes juegos semánticos y fonéticos que hacen de ella una composición de carácter singular.

2.2. Una posible reconstrucción musicológica

No han sido pocos los especialistas que han defendido que el principio de la isometría versal es inaplicable a las cantigas paralelísticas gallego-portuguesas, dada su versificación

¹³ Este esquema es utilizado principalmente en cantigas de escarnio y en las CSM 41, 120, 143, 279 y 308 (por lo que se considera que su empleo se liga preferentemente a la corte alfonsí). Para Ferreira (2013: 49) la forma musical de estas piezas sería la del rondel francés. De las 414 melodías existentes 19 presentan esta estructura, a las cinco ya mencionadas se sumarían las CSM 61, 66, 74, 80, 86, 87, 107, 111, 114, 133, 168, 287, 299 y 362.

acentual (Ferreira da Cunha, 1961: 78; Ferreira, 1986: 173; Prieto Alonso, 1991), sin embargo, la cantiga que aquí estudiamos presenta una sistemática regularidad silábica que se acompaña de una total regularidad rítmica que además coincide con la relación entre la iteración y la sintaxis del poema por medio del recurso al encabalgamiento versal (Ripoll Anta, 1987: 353-356).

Esta regularidad silábica y rítmica, sumada a las características rimáticas y de contenido de la cantiga nos sitúan ante una pieza singular, que parece no querer una definición estricta para sí misma. Por ende, para el proceso de reconstrucción decidimos trabajar a partir de una fuente peninsular y en gallego-portugués *Por nós, Virgen Madre* (CSM 250) que forma parte de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. El hecho de ser una fuente peninsular y musicada, que además presenta una total regularidad silábica y rítmica, colaboró con nuestra decisión. Resaltamos aquí el hecho de que solo la estrofa de cierre de la cantiga posee la forma rimática de la cantiga de Don Denis –aaB–, y que este esquema apenas se documenta en otras tres cantigas marianas alfonsíes (CSM 422, 160 y 260). Según Ferreira (2013: 49), la CSM 250 tiene la forma musical de “cantiga de refrão terminal”, es decir, la estructura paralelística es similar a la de la cantiga de Don Denis, solo que utiliza *refrán* intercalar aABAB. En esta estructura, desde lo musicológico podemos distinguir tres tipos de identidades melódicas¹⁴ en las frases a, b y C¹⁵, que pueden combinarse para musicalizar la cantiga. Así, es posible articular el material de la CSM 250 sobre la cantiga de Don Denis suprimiendo las dos últimas frases b y C. La reestructuración que proponemos podría esquematizarse de la siguiente manera:

CSM 250	Verso	1	2	3	4	[5] ¹⁶
	Identidad melódica	a	b	C	b	[C]
<i>Mia madre velida</i>	Verso	1	2	3	-	-
	Identidad melódica	a	b	C	-	-

Tabla 1. Reestructuración de la melodía de la CSM 250 aplicada a *Mia madre velida* (B592, V195).

¹⁴ Entendemos por identidad melódica la combinatoria específica de alturas musicales (notas) desarrollada en una línea temporal. Según el orden de aparición en las piezas a comparar se les asignará una letra minúscula y en la medida que se repitan con algún tipo de modificación (agregado, omisión, repetición o sustitución de notas o intervalos) que no altere significativamente su direccionalidad, contorno o identificación auditiva se le agregará un signo que según su cantidad indicará el número de variante: ‘, ‘‘, ‘‘‘, etc.

¹⁵ La frase C está marcada con mayúsculas porque es el estribillo de la pieza.

¹⁶ Según Anglés (1958: 277) y Mettmann (1986: 349) se repetiría esta frase a pesar de no aparecer copiada.

A continuación, presentamos la transcripción de la estructura melódica de la CSM 250 (Anglés, 1958: 277)¹⁷ con el texto alfonsí (Mettmann, 1986: 349) y el ofrecido más arriba para *Mia madre velida*. Es posible observar los cambios que se han operado en la articulación entre las sílabas y las notas, tendientes a producir una mejor comprensión de los términos que conforman los versos de la cantiga de Don Denis.

a

Por nos, Vir - - gen Ma - - dre,
Mia ma - - dre ve - li - - da,

b

ro - ga Deus, teu Pa - - dre
vou - m'a la bai - li - - a

c

e Fill' e a - - mi - - go
do a - - mor

b

ro - ga Deus, teu Pa - - dre

c

[e Fill' e a - - mi - - go]

Figura 1. Transcripción de la estructura melódica de la CSM 250 con el texto alfonsí y el de *Mia madre velida* (B592, V195).

Finalmente, presentamos nuestra versión de la reconstrucción sonora de la cantiga de Don Denis con su texto completo:

¹⁷Tomada de Anglés (1958: 277) pero con la supresión de los valores rítmicos que propone.

a

Mia ma - - dre ve - li - - da,
Mia ma - - dre lo - a - - da,
Vou - - m'a la bai - li - - a,
Vou - - m'a la bai - la - - da,

b

vou - m'a la bai - - li - - a,
vou - m'a la bai - la - - da,
que - fa - - zen en - vi - - la
que - fa - - zen en - ca - - sa

c

do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor

a

Que fa - - zen en vi - - la,
Que fa - - zen en ca - - sa,
Do que eu ben que ri - - a,
Do que eu muit' a - ma - - va,

b

do que eu ben que ri - - a
do que eu muit' a - ma - - va,
cha - mar - - m'an ga - rri - - da,
cha - mar - - m'an per - ju - ra - - da,

c

do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor
do a - - mor

Figura 2. Reconstrucción musical de la cantiga *Mia madre velida* (B592, V195).

Puede apreciarse que esta propuesta de reconstrucción musicológica de la cantiga de Don Denis no sigue de forma estricta los diferentes niveles del *Arte de Trovar*, es decir, no se propone un *contrafactum* ortodoxo, tal y como lo hemos hecho en otras ocasiones (del Rio Riande y Rossi, 2015a: 89-118, 2015b: 86-99). Ello obedece a que esta reconstrucción busca no opacar las particularidades de la pieza, dejando a la luz las dificultades que encontramos a la hora de clasificarla como una simple cantiga de amigo de carácter tradicionalista¹⁸.

2.3. Posibilidades de performance sonora y escénica de la cantiga

El desarrollo de un proceso de *performance* en nuestros días implica completar una serie de ausencias relacionadas con la textualidad de la cantiga, así como con lo musical y

¹⁸ Fernández De la Cuesta (2009) aporta interesantes apreciaciones sobre la indiferencia entre música culta y popular en la Edad Media. Puede escucharse esta reconstrucción de la cantiga en: <https://bit.ly/miamadrevelida>.

lo inherente a la ejecución de la pieza y de la gestualidad de los ejecutantes (Rossell, 2017: 109-124). La reconstrucción filológico-musicológica es una primera etapa que busca aportar toda una serie de datos a fines de completar las ausencias que encontramos en los códices, pero que puede trasladar su propuesta académica a la *performance* sonora y escénica, colaborando con los intérpretes reconstructores o ejecutantes. A grandes rasgos, esta es la información que juzgamos necesaria tener en cuenta para desarrollar una *performance* que se sostenga en lo filológico-musicológico en el presente (Duffin, 2000; Rossi, 2012 y 2013):

Código Musical	Datos del primer nivel¹⁹	Datos de segundo nivel²⁰
Rítmico	Duraciones relativas	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

¹⁹ Estos datos están presentes de alguna manera en la reconstrucción filológico-musicológica que proponemos en los subapartados anteriores.

²⁰ Las proyecciones que aquí se presentan plantean hipótesis que deben ser discutidas y ampliadas en el momento de elaborar reconstrucciones sonoras.

Modal	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

Tabla 2. Elementos de la investigación filológico-musicológica aplicados a la *performance*.

Aún cubriendo toda esta información para dotar de sonido en el presente a la cantiga, hay que resolver y decidir sobre muchas otras cuestiones que se ubican ya en el espacio de la *performance* escénica. La presencia de vocabulario vinculado con la danza, acompañado de la forma breve con estribillo de la cantiga de Don Denis, nos lleva indefectiblemente a hipotizar sobre una *performance* en el ámbito escénico que podría incluir una coreografía.

Contamos apenas con un reducido corpus de danzas medievales instrumentales conservadas con su notación musical que se transmiten, en su mayoría, en fuentes francesas del siglo XIII o en testimonios italianos del siglo XIV²¹. Es importante notar que en casi todas estas composiciones definidas como danzas aparecen combinaciones o patrones rítmicos que se suelen repetir a lo largo de la pieza (en algunos casos muy ornamentados) y que suelen presentar estructuras pareadas de melodías que culminan con finales abiertos y cerrados alternados. Estas características posibilitarían, sin duda, ciertos anclajes para un desarrollo coreográfico. En el caso de los mencionados *virelai* o *rondeau*, suelen ser frecuentes ciertas redundancias de materiales melódicos que se combinan en el texto seguramente para marcar pautas para desplazamientos corporales. Finalmente, en el ámbito peninsular resultan destacables las anotaciones en catalán vulgar y latín que anteceden a la copia de la notación melódica de determinadas piezas del *Llibre Vermell* de Montserrat que las describen como danzas en ronda (Gómez Muntané, 1990: 20)²². La forma *virelai* que estas tienen proporciona una redundancia textual y melódica muy compatible con una *performance* de participación coral en los estribillos y baile en círculo. Aunque para la bailada gallego-portuguesa carecemos de información acerca de su sonoridad o posibilidades coreográficas, y más allá de que, como se afirmó en líneas precedentes, no estamos ante una bailada, siguiendo estos ejemplos, y con el fin de completar este abordaje filológico-musicológico y performativo,

²¹ Estas danzas se encuentran copiadas sin indicaciones acerca de con qué instrumentos deberían ejecutarse y sin un texto que acompañe la melodía. En algunos testimonios franceses son rubricadas como *estampie* y en algunas fuentes italianas como *istampitta*. Este término se encuentra ya en el tratado *Ars Musicae* de Johannes de Grocheio como *stantipedis* junto con descripciones y explicaciones de varios tipos de danzas pero sin ejemplos musicales de estas (Dronke, 1995: 249). Existe también una única *estampida* occitana con texto y música: *Kalenda Maya* de Rimbaut de Vaqueiras. De las 46 piezas que Timothy McGee compila en su libro *Medieval Instrumental Dances* (1989), la mayoría no tiene una denominación asociada a la danza pero contiene elementos musicales asociados a estas prácticas.

²² Precediendo a la copia de la música de *Stella splendens* aparece anotada la frase “Sequitur alia cantilena omni dulcedine plena eiusdem Domine nostre, ad tripudium rotundum”. En el caso de *Los set goxts* se escribe “Ballada dels goytxs de Nostre Dona en vulgar cathallan, a ball redon” y para *Cuncti simus concanentes y Polorum regina* se escribe simplemente “A ball redon” (Gómez Muntané, 1990: 20-25).

proponemos un posible esquema de instrumentación realizado en vivo por el ensamble *Labor Intus* durante los conciertos realizados en la ciudad de Buenos Aires entre 2016 y 2018²³

Sección	Pautas de ejecución	Texto lírico
Introducción	Entrada de la cítola marcando rítmicamente + Entrada de la flauta medieval: improvisación +melodía instrumental y entrada de la percusión (<i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i>) + Corte + Entrada de la zanfona: melodía instrumental + Corte	
Copla 1 Refrán 1	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino –sobre la finalis– Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Mia madre velida, voum' a la bailia do amor [do amor]
Copla 2 Refran 2	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino –sobre la finalis– Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Mia madre loada, voum' a la bailada do amor [do amor]
Interludio 1	Frase final instrumental con la flauta medieval + Corte	
Copla 3 Refrán 3	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino –sobre la finalis– Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Voum' a la bailia que fazen en vila do amor [do amor]
Copla 4 Refrán 4	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino –sobre la finalis– Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Voum' a la bailada que fazen en casa do amor [do amor]
Interludio 2	Improvisación y frase final instrumental con la flauta medieval + Corte	

²³ Ensamble dirigido por Germán Pablo Rossi e integrado por Eleonora Wachsmann, Ana Clara Cejas, Matías Albornoz, Helena Cánepa y Nahuel Villegas Fuentes que es parte de las actividades del proyecto *Reis Trobadors*.

Copla 5 Refrán 5 Copla 6 Refrán 6	Silencio: instrumentos melódicos y <i>pandeiro</i> + solo: palmas y <i>cunchas</i> + Canto grupal femenino	Que fazen en vila do que eu ben quera, do amor. Que fazen en casa do que eu muit' amava, do amor.
Interludio 3	Frase final instrumental con flauta y zanfona + Corte	
Copla 7 Refrán 7	Canta voz solista femenina acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino –sobre la finalis– Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Do que eu ben quera, chamarm' an garrida do amor [do amor]
Copla 8 Refrán 8	Canta voz solista femenina. Acompañada con cítola (pedales y melodía ornamentada), <i>pandeiro cuadrado</i> y <i>cunchas</i> + Pedal vocal femenino –sobre la finalis– Repetición del texto en respuesta coral grupal + Zanfona y <i>pandeiro</i> + Corte	Do que eu muit' amava, chamarm' an perjurada do amor [do amor]
Interludio 4	Improvisación y frase final instrumental con la flauta medieval + Corte	
Coda: Danza Instrumental con la melodía	Se acelera el pulso. Entrada del <i>pandeiro cuadrado</i> vuelta melodía Una vuelta improvisación de la flauta + todos responden con la melodía Una vuelta improvisación de la zanfona + todos responden con la melodía Una vuelta melodía tocada por todos + Final en corte	

Tabla 3. Esquema de instrumentación de la cantiga *Mia madre velida* (B592, V195) para el ensamble *Labor Intus*.

3. A modo de conclusión

Como propone Leo Treitler (2004), la interpretación histórica de la música implica entenderla en cuanto a su *preteridad* y su *presentidad*, ya que el sonido de nuestra reconstrucción debe encontrar sentido al desarrollarse en un contexto situacional contemporáneo. Es imposible escapar a esta paradoja de *presentidad* y *preteridad*: cuando desde el presente se intenta estudiar, reconstruir, restaurar, interpretar o versionar el repertorio lírico profano gallego-portugués desde sus fuentes, nos encontramos con una serie de vacíos que, en la medida en la que involucran a elementos inherentes a la producción sonora o a la ejecución en sí misma, nos es imposible sostener sin acudir a hipótesis que nos

permitan trabajar comparativamente²⁴. Por lo tanto, debemos completar esas ausencias proponiendo diferentes hipótesis de reconstrucción filológica, musicológica, sonora o performativa. Estos agregados pueden tomarse de fuentes primarias, secundarias o bien constituir anacronismos que permiten una mejor comprensión desde el presente del patrimonio cultural del pasado (Leech-Wilkinson, 2002). Como explica Carlos Villanueva, la voluntad de volver al pasado implica una reconstrucción cuasi arqueológica donde, en este caso, el medievalista:

(...) asume su condición de viajero en el tiempo y acepta la inevitable situación de instalarse sin equívocos en el presente. El acto de interpretar –nunca mejor dicho–, una vez se han introducido los correspondientes datos, ya es un acto que pertenece al presente, un gesto único que se sitúa en el terreno de lo relativo. Hay, pues, que ver esta reconstrucción como una especie de *restauración* en la que hay que jerarquizar muchas hipótesis, según su mayor grado de medievalidad o de modernidad (Villanueva, 1998:1).

En el caso de la cantiga que aquí nos ocupó, la reconstrucción filológica, musicológica, y la performance sonora y escénica buscaron partir de una hipótesis científica para movernos, como dice Villanueva, a un terreno más relativo o inferencial: las fuentes primarias de la pieza –los cancioneros B y V– que nos permiten trabajar sobre un texto fiable que podamos comparar y contrastar con materiales, en este caso peninsulares o románicos que, a su vez, nos habilitan a completar la información melódica. Si bien, a medida que completamos esos vacíos y nos acercamos a una performance sonora y, principalmente, escénica, el trabajo científico decrece y la reconstrucción hipotética abrevia, creemos que el método sobre el que se basa nuestro trabajo tiene la suficiente solidez para, al menos, acercarse al público actual, lo que en las cortes medievales se vivía como un espectáculo trovadoresco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR EZQUERRA, M. Y NIETO JIMÉNEZ, L. (2007). *Nuevo Tesoro Lexicográfico del Español*. Madrid: Arco Libros, 8 vols.

ANGLÉS, H. (1958). *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, Tomo III-1.

BELTRÁN, V. (1987). *Canción de mujer, cantiga de amigo*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

BLOCH, O. y von Wartburg, W. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Presses Universitaires de France.

BREA, M. (1998). “Andamos fazendo dança, cantando nossas bailadas! (157, 35)”. *El Museo de Pontevedra* 52, 387-407.

²⁴ Esta situación se plantea en mayor o menor medida ante cualquier interpretación musical pero cobra especial peso en el caso de la denominada Música Antigua (*Early Music*) y en particular de los repertorios de monodia secular medieval.

— (2000). “Levantou-s’ a velida, un exemplo de sincretismo harmónico”. En *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, J. L. Rodríguez (ed.), 139-151. Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de Publicacións.

BREA, M. Y LORENZO GRADÍN, P. (1998). *A cantiga de amigo*. Vigo: Xerais.

COHEN, R., ed., (2003). *500 cantigas d’amigo*. Porto: Campo das Letras. Disponible en línea: <http://jhir.library.jhu.edu/handle/1774.2/33843> [28/01/2023]

— (2013a). “*Cantigas d’Amigo* with aaB Forms by Galician Jograres”. Washington, DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric, 1. Disponible en línea: <https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/files/2013/07/aaB-GALICIAN-21.pdf> [28/01/2023]

— (2013b). “Assonance and the Roots of the *Cantigas d’Amigo*”. Washington, DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric, 1. Disponible en línea: <https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/files/2013/07/Assonance-3.pdf> [28/01/2023]

COUCEIRO, X. L. (1991). “Notas a unha cantiga dionisiaca”. En *Homenaxe ó Profesor Constantino García*, Brea y M., Fernández Rei, F. (coords.), II, 285-292. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

DRONKE, P. (1995). “Canciones de danza”. En *La lírica en la Edad Media*, 239-266. Barcelona: Editorial Ariel.

DUFFIN, R. W., ed. (2000). *A Performer’s Guide to Medieval Music*. Indiana University Press.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (2009). “Música popular-Música culta. Una revisión crítica”. En *En Buena Compañía. Estudios en honor a Lorenzo García Lorenzo*, Álvarez Barrientos, J. Cornago Bernal, O., Madroñal Durán, A. y Menéndez Onrubia, C., 1377-1388. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. Y LAFONT, R. (1979). *Las Cançons dels trobadors*. Tolosa: Institut D’ Estudis Occitans.

FERREIRA, M. P. (1986). *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Unysis/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— (2013). “Jograres, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria”. *Alcanate. Revista de Estudos Alfonsíes* 8, 43-53 .

FERREIRA DA CUNHA, C. (1961). *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro.

FRENK, M. (1975). *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, vol. 1.

— (1979). “La lírica pretrovadoresca”. En *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters. Les Genres Lyriques*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, Tomo 1, Fascículo 2.

GARCÍA SABELL-TORMO, I. (1991). *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*. Vigo: Galaxia.

GÓMEZ MUNTANÉ, M. (1990). *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas del siglo XIV*. Barcelona: Libros de la Frontera.

HUSEBY, G. 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”*, Montoya Martínez, J. y Domínguez Rodríguez, A. (eds.), 215-270. Madrid: Editorial Complutense.

JENSEN, F., ed. (1978). *The Earliest Portuguese Lyrics*. Denmark: Odense University Press, 2 vols.

LEECH-WILKINSON, D. (2002). *The Modern Invention Of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance. Musical Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lemaire, R. (1987). “Le discours de la cantiga de amigo” En *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, 81-184. Amsterdam: Rodopi.

LORENZO GRADÍN, P. (1990). *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.

MCGEE, T. J. (1989). *Medieval Instrumental Dances*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

MELÉNDEZ CABO, M. Y VEGA, I. (2010). *Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Disponible en línea: <http://cirp.gal/publicacions/pub-0311.html> [28/01/2023]

MÉNDEZ FERRÍN, X. L., ed. (1966). *O Cancioneiro de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia.

METTMANN, W., ed. (1986). *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia, 3 vols.

PRIETO ALONSO, D. (1991). “A métrica acentual na Cantiga de Amigo”. En *Estudos Portugueses Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, 111-142. Lisboa: Difel.

RESENDE DE OLIVEIRA, A. (1994). *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.

RIO RIANDE, G. del (2010). *Texto y contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols.

— (2022). “Alfonso X de Castilla y Don Denis de Portugal en el espejo: trovar y dejar de trovar”. *Incipit*, 42, pp. 115-136. Disponible en línea: <http://ojs.iibicrit-conicet.gob.ar/index.php/incipit/article/view/495> [29/01/2023]

RIO RIANDE, G. del Y ROSSI, G. P (2015a). Apuntes para la reconstrucción filológico-musicológica de los *lais* de Bretaña gallego-portugueses. El caso del anónimo *D' un amor eu cant' e choro* (B4, V³⁴). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 29, 89-118.

----- (2015b). De la investigación filológico-musicológica a la performance: el proyecto *Reis Trobadores*. En *Actas de la Décima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación*. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 86-99. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

RIPOLL ANTA, A. (1997). *A métrica rítmica nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Universidade da Coruña, Departamento de Filoloxía, Tesis de doctorado (inédita).

ROSSELL, A. (2005). “Música y poesía en la lírica medieval”. En *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Valcárcel, C. y Pérez González, V. (eds.), 287-304. Burgos: Ed. Junta de Castilla y León.

— (2017). “La reconstrucción musical y gestual del repertorio épico hispánico”. *Cahiers d'études hispaniques medievales* 40, 109-124.

ROSSI, G. P. (2012). “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”. En *Actas de las IX Jornadas de la Asociación Argentina de Hispanistas*, 1-10. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

---- (2013). “La lírica profana galaico-portuguesa y las hipotéticas variantes de su reconstrucción sonora”. En *Actas del Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

SAVASTA ALSINA, M. (2014). “Sonidos que acontecen: la performance sonora como umbral”. En I Congreso Internacional de Artes. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Disponible en línea: <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0215.pdf> [29/01/2023]

TAVANI, G. (1967). *Repertorio métrico della lírica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

TREITLER, L. (2004). “La interpretación histórica de la música. Una difícil tarea”. En *Los últimos diez años de la investigación musical*, Galán, J. M y Villar-Taboada, Carlos (eds.), 1-36. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía.

Van der Werf, H. (1984). *The extant troubadour melodies*. Rochester: New York.

— (1972). *The chansons of the troubadours and trouvères*. Utrecht: Oosthoek.

VILLANUEVA, C. (1998). “Criterios fontes e materiais para a interpretación da música medieval galega”. En *Galicia O feito Diferencial. A Música*, Villanueva, C. (ed.). Museo do Pobo galego, Santiago de Compostela.