



## Jograis, *contrafacta*, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria

Manuel Pedro FERREIRA

CESEM/FCSH, Universidade Nova de Lisboa

**Resumen:** A partir de la investigación del papel reservado por Alfonso X a los juglares en las *Cantigas de Santa María* (para lo que se recurre a iconografía y textos poéticos alusivos a ellos, en particular a *Declaratio* publicada por Guiraut Riquier), se presenta un cuadro inédito que resume el uso de diferentes formas musicales en este repertorio, para concluir que la importante presencia de la forma de ‘rondel andaluz’ implica una conexión, no explícitamente reconocida, de juglares andaluces en la transmisión para la corte alfonsina de modelos musicales enraizados en la cultura urbana del sur de la Península.

**Palabras clave:** *Cantigas*, Forma musical, Juglares, Alfonso el Sabio, Guiraut Riquier.

**Abstract:** To study the part played by minstrels in the *Cantigas de Santa María*, I have referred to iconography and poetic texts, especially the *Declaratio* attributed to Alfonso X by Guiraut Riquier. I have uncovered an original, unedited repertoire, which includes the significant presence of the ‘rondel *Andalusí*’, from which one can conclude that the *Andalusí* minstrels transmitted to the court of Alfonso X musical forms that had their roots in the urban culture of the south of the Peninsula.

**Key words:** *Cantigas*, Musical Form, Minstrels, Alfonso el Sabio, Guiraut Riquier.

Apesar das centenas de gravações e dos milhares de concertos que as Cantigas de Santa Maria (doravante: CSM) têm inspirado desde há meio-século, talvez elas sejam ainda conhecidas sobretudo de forma indirecta, pelas magníficas iluminuras dos manuscritos em que foram copiadas, e só secundariamente pelos seus textos e pela sua música. Os textos têm atraído regularmente a atenção dos estudiosos, o que não tem sucedido com a música — pelo menos com a mesma intensidade. A vocalização melódica dos poemas está, contudo, implicada na sua identificação como «cantigas». De facto, se as iluminuras contribuíram para forjar um monumento precioso, em dois volumes — o «códice rico» do Escorial, T.I.1 (doravante: T), e a sua continuação, o códice de Florença —, os textos poéticos das CSM aí conservados não se destinavam à mera leitura, como atesta a notação musical que os acompanha, ou o espaço que se reservou para a sua inclusão.



Figura 1. Alfonso X rodeado de colaboradores (os jograis aparecem de pé).

No códice «dos músicos» do Escorial, b.I.2 (doravante: E), ao fólho 29r, há uma iluminura que ilustra de forma inequívoca a presença de músicos no projecto das CSM: de ambos os lados surgem, de pé com os seus instrumentos (violas de arco à esquerda, cítolas à direita), quatro jograis, dos quais três estão virados para o rei Alfonso X, seu patrono, representado ao centro (figura 1). O seu papel é esclarecido pelo próprio rei através da CSM nº 172, quando afirma: «E desto cantar fizemos / que cantassen os jograres»<sup>1</sup>. Pode assim suspeitar-se que a principal função dos jograis era a divulgação pública das cantigas através da actuação vocal, não obstante serem visualmente identificados pelas competências instrumentais que deveriam também possuir.

A possibilidade de conceber o jogral como um cantor (secundariamente desdobrado em cortesão e instrumentista) ao serviço do trovador, apoia-se não só em precedentes históricos, como na versão versificada, em língua occitana, da declaração presumivelmente feita em 1275 por Alfonso X a propósito das categorias e funções profissionais legitimamente abarcadas pelo termo «jograr». Nessa *Declaratio*, preparada em resposta a uma *Supplicatio* de Giraut Riquier datada do ano anterior, o rei (nas palavras que Riquier lhe atribui) concorda que o nome de jogral tinha vindo a ser indistintamente usado para referir diversas formas de comportamento, incluindo as mais vis, que deveriam ter a sua designação própria. Valorizando o precedente latino, recorda que *istriones* se aplicaria aos «joglars

<sup>1</sup> METTMANN 1986-1989, vol. II, p. 179. As restantes referências a jograis ao longo da colecção alfonsina têm a ver com histórias miraculosas envolvendo um ou mais membros da profissão (CSM nºs 8, 194, 238, 259, 293).



Jograis, *contrafacta*, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas...

d'esturments», *inventores*, aos trovadores, e *ioculatores*, a todos os acrobatas que se exibem sobre cordas esticadas ou sobre pedras. Parece-lhe aceitável o costume hispânico de diferenciar as especialidades, chamando de «tragitador» ou «contrafazedor» a certos jograis, «joglar» a qualquer instrumentista, «remendador» ao mimo ou actor, «segrier» ao trovador e «cazuro» ao que se exhibe desonrosamente pelas ruas e praças. Na sua opinião, porém, só merece o nome de jogral aquele que se sabe comportar cortesmente entre as gentes ricas, seja para tocar instrumentos, para relatar novidades, para cantar ou para alimentar o refinamento social com outras habilidades. O jogral devia, ainda assim, distinguir-se do trovador; este seria também capaz de compor poemas e música nos mais variados géneros, e só este saber permitiria a outrem tornar-se jogral. Em conclusão, o rei opina que o baixo entretenimento popular, incluindo canto e execução instrumental, é tarefa de bufões; o alto entretenimento cortês, tarefa de jograis; e a invenção poético-musical, reserva de trovadores, os quais na corte só a ela se dedicam, exceptuando tutelar os talentosos com a autoridade do seu conhecimento<sup>2</sup>.

Suspendamos provisoriamente as dúvidas que nos possam assaltar quanto ao realismo desta descrição; a ela voltaremos mais adiante. Se os jograis transmitiam pelo canto (com eventual apoio e enquadramento instrumental) os louvores e as narrativas de milagres, é possível que também tenham tido um papel na escolha ou adaptação das respectivas melodias. O mesmo se poderia, aliás, dizer dos clérigos tonsurados que, noutra iluminura escorialense (T, fol. 5r), surgem a cantar as CSM<sup>3</sup>. De facto, não sabemos quem foram os colaboradores de Alfonso X na divulgação das CSM, nem que distribuição de trabalho teria havido ao longo do tempo que levou a constituir a respectiva colecção; mas há indícios de que grande parte das melodias das CSM derivaram de composições preexistentes. Nessa época estava bem enraizado o hábito de revestir novos poemas com melodias alheias, que lhes serviam, à partida, de moldura (a uma composição feita em molde musical preexistente chama-se correntemente *contrafactum*). Tal prática chegou a ser, na Península Ibérica, literariamente elencada e teorizada<sup>4</sup>.

Os casos de *contrafacta* identificados até hoje nas CSM incluem o Canto da Sibila (CSM 422), o tropo de ofertório *Recordare, virgo mater* (CSM 421), um *rondeau* com texto latino (CSM 290), uma canção devocional de Gautier de Coinci (CSM 60) e uma alba do trovador Cadenet (CSM 340). A isto haverá que adicionar os casos em que as melodias alfonsinas coincidem parcialmente com composições preexistentes, como sejam o rifão francês *Tant ai de joie* (CSM 260), ou os

<sup>2</sup> Texto original e tradução: ALVAR 1982, pp. 178-93. Contextualização: MELE 2008, MASSIP 2012.

<sup>3</sup> Reprodução e comentário: FERREIRA 2005, pp. 42-44, 154.

<sup>4</sup> Sobre a «cantiga de sequir» e os seus precedentes andaluzes, veja-se FERREIRA 1986, 2002 [2009a].



inícios do responsório *Gaude Maria Virgo* (CSM 90), da sequência *Dies irae* (CSM 350), da antífona *Ave regina caelorum* (CSM 46) e do responsório *Quae est ista quae processit* (CSM 6); se em alguns casos é plausível que tenha havido uma citação intencional da melodia preexistente, noutros, talvez se trate de mera coincidência<sup>5</sup>.

Perante a enorme extensão da colecção alfonsina, estas identificações são obviamente magras. Conhecendo nós o repertório litúrgico da época, a múngua de paralelos com a música sacra parece significar que a influência clerical sobre a contrafacção melódica foi reduzida. Tendo em conta que não conhecemos a esmagadora maioria das melodias profanas que circulavam no entorno de Alfonso X, o que impede o reconhecimento directo de *contrafacta*, mantém-se a possibilidade de um protagonismo jogralesco com recurso sistemático à contrafacção. Os sintomas desse processo são hoje detectáveis somente em casos de anomalia métrica explicável por decalque rítmico (p. ex.: CSM 100) ou nos casos de ajustamento problemático entre texto e melodia (p. ex.: CSM 267)<sup>6</sup>, mas ele deverá ter sido extensivo a muitas mais cantigas.

Na verdade, Alfonso X sentiu a necessidade de chamar a atenção para as melodias por si novamente compostas, em contraposição à reutilização de melodias preexistentes. Assim, o rei informa-nos várias vezes ter feito quer «cobras» (estrofes), quer «son» (música):

E dest' un miragre, de que *fiz cobras e son*,  
vos direi mui grande [...] (CSM 64)

Desto ela un miragre / mostrou, que vos eu direi,  
a que *fix bon son e cobras* [...] (CSM 188)

[...] E daquesto, / segundo eu aprendi,  
aveo mui gran miragre, / onde *fiz cobras e son* (CSM 293).

Desto direi ùu miragre / que en Tudia avêo,  
e porrey-o con os outros, / ond' un gran livro é chêo,  
de que *fiz cantiga nova / con son meu, ca non allêo* (CSM 347)

A sinalização da novidade de certas toadas confunde-se aqui com a reivindicação de autoria por oposição a música «alheia»<sup>7</sup>. Ora, os ouvintes da época

<sup>5</sup> Para informação mais detalhada, veja-se FERREIRA 1999–2000 [2009a], 2001 [2009a] e ROSSELL 2007.

<sup>6</sup> Algumas das cantigas que suscitam problemas na fixação do texto têm vindo a ser comentadas por PARKINSON (2001, 2007, 2010); veja-se também FERREIRA 2010.

<sup>7</sup> FERREIRA 2006–2007 [2009a]. Veja-se também O'CALLAGHAN 1998.



## Jograis, *contrafacta*, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas...

estavam cientes de que o rei era o único trovador das CSM e facilmente distinguiriam as melodias conhecidas, tomadas de empréstimo, das melodias novas. Julgo que esta reivindicação de autoria, redundante na aparência, se deve tomar, por um lado, como recurso literário, e por outro, como uma chamada de atenção retórica para o envolvimento directo, pessoal, do rei, em cantigas que servissem de exemplo, validando, por extensão, a sua autoridade editorial sobre o conjunto da colecção mariana e a sua autoridade composicional sobre todas as melodias não reconhecíveis como *contrafacta*.

Sendo Alfonso X um trovador da escola galego-portuguesa, o que mais surpreende nas CSM, em geral, é a sua independência face aos modelos formais consagrados pelo trovadorismo cortês peninsular. Se aos jograis se negava independência criativa, e os trovadores não estão na origem dos modelos maioritariamente usados nas CSM, então estes modelos formais foram adoptados pelo rei a partir de uma cultura alheia à tradição cortês local. A este propósito, cabe recordar que entre as competências do trovador mencionadas por Guiraut Riquier, tanto na sua *Supplicatio* como na *Declaratio* alfonsina, se conta a de saber fazer «dansas» (*Supl.* v. 817, *Decl.* vv. 250, 358). A «dansa» é uma canção de base coreográfica com refrão inicial e estrofe de rimas inicialmente contrastantes, às quais se seguem as rimas iniciais. Corresponde ao virelai francês, e de maneira menos exacta, ao *zajal* árabo-andaluz; corresponde também ao modelo formal mais usado nas CSM. Porém, a presença da «dansa» no repertório conservado em língua occitana é residual, e Anglés observou justamente que apesar da longa estadia de Guiraut Riquier na corte alfonsina, a sua obra conservada pouco tem a ver com as cantigas marianas<sup>8</sup>. Teria Riquier incluído a «dansa», composição de registo popularizante, entre os géneros trovadorescos, por deferência ao relevo que ela assumia na produção do rei em 1274-1275? De facto, nesta época o género não tinha em França uma expressão muito significativa. A sua centralidade no projecto das CSM poderá, pelo contrário, alicerçar-se na sua afinidade com a tradição árabo-andaluza.

O indício mais significativo de que as cantigas alfonsinas incorporaram modelos formais hispânicos reside na presença nas CSM de 21% de melodias em forma de rondel andaluz. Para que possamos apreciar esta observação, é necessário recordar a maneira como se combinam neste repertório estrutura poética e forma musical.

<sup>8</sup> ANGLÉS 1958, vol. III/1ª Parte, pp. 123-125. As composições de Riquier são sumariamente analisadas in AUBREY 1996, pp. 171-73. O manuscrito que conserva as canções e restantes criações poéticas de Riquier baseia-se provavelmente num autógrafo: vd. DAVIS 2011.



A estrutura poética das CSM, abaixo exemplificada pela cantiga n° 183, tem como característica principal a apresentação inicial do refrão e a alternância de refrão e de estrofes, sendo obrigatório que estas últimas usem, no início, rimas diversas do refrão (mudanças), e no final, as mesmas rimas (volta).

*Pesar á Santa Maria / de quen por desonrra faz* a  
*dela mal a sa omagen, / e caomha-lho assaz.* a

Desto direi un miragre / que fezo en Faaron b  
 a Virgen Santa Maria / en tempo d' Aben Mafon, b  
 que o reino do Algarve / tii' aquela sazon b  
 a guisa d' om' esforçado, / quer en guerra, quer en paz. a

*R/. – Pesar á Santa Maria...*

En aquel castel' avia / omagen, com' apres' ei, c  
 da Virgen mui groriosa, / feita como vos direi c  
 de pedra ben fegurada, / e, com' eu de cert' achei, c  
 na riba do mar estava / escontra ele de faz. a

*R/. – Pesar á Santa Maria..., etc.<sup>9</sup>*

O poema pode ser musicado de diversas maneiras. A principal oposição a reter aqui é entre a forma de virelai e a forma de rondel<sup>10</sup>. Em ambas as formas, a música do refrão retorna no final da estrofe. Se designarmos as diferentes frases musicais sucessivamente com as letras do alfabeto A, B, C..., vemos que o virelai, com melodia nova no início da estrofe, se apresentará assim:

AA / BBAA,  
 AA / BCAA,  
 AB / CCAB, etc.

No caso do rondel, pelo contrário, o refrão contém todas as frases melódicas, havendo apenas duas possibilidades:

1. A estrofe começa com a 1ª frase: AB / AAAB (rondel francês)
2. A estrofe começa com a 2ª frase: AB / BBAB (rondel andaluz)

<sup>9</sup> Sigo a edição textual de S. PARKINSON in FERREIRA 2008, vol. II, 32-33 (n° 14), diversa em certos pontos daquela em METTMANN 1986-1989, vol. II, 201-2. Há gravação pelas Vozes Alfonsinas no CD *O tempo dos trovadores* (Strauss SP 4287).

<sup>10</sup> Cf. FERREIRA 2004 [2009a]. Para uma contextualização histórica, veja-se FERREIRA 2009b.



<b>Distribuição das formas musicais nas CSM</b> (tipo formal, nº total de peças na categoria, identificação das cantigas segundo Mettmann)
Cantigas de mestria (6) - Prólogo, 1, (340=[412])*, 400, [403], [414]
Cantigas de refrão [terminal] (5) - 160, 190, 250, 260, [406]
Cantigas de refrão inicial, com volta (379):
Virelai (274):
simétrico (250) - todas as cantigas não referidas nas restantes categorias
assimétrico (18) - 4, 10, 37, 59, 64, 82, 88, 96, 97, 144, 184, 208, 261, 267=373, 281, 294, 320, [405]
cíclico [assimétrico] (6) - 135, 179, 213, 360, 377, [413]
Rondel andaluz (86):
simétrico (81) - 2, 6, 8, 16, 19, 21, 22, 29, 31, 35, 47, 50, 52, 55, 63, 67, 69, 70, 71, 84, 98, 101, 110, 112, 125, 130, 131, 138, 141, 142, 154, 172, 177, 180, 186, 194, 197, 216, 218, 222, 224, 228, 229, 231, 232, 235, 238, 245, 252, 253, 257, 259, 270, 275, 280, 284, 290, 291, 293, 295=388, 297, 311, 313, 315, 319, 321, 324, 335, 337, 342, 351, 355, 370, 382, 385, 388, 399, [404], [411], [417], [424]
assimétrico (5) - 178, 181, 220, 341, 356
Rondeau (19) - 41, 61, 66, 74, 80, 86, 87, 107, 111, 114, 120, 133, 143, 168, 279, 287, 299, 308, 362
Cantigas de refrão inicial, sem volta (12):
sem repetição imediata na estrofe (3) - 79, 330, [422]
proto- <i>ballade</i> (9) - 102?, 206, 300, 333, 389, 390, 398, [407], [418]
Cantigas de refrão inicial, iterativas (9):
monofráscas (4): 27, 73, 236, [423]
bifráscas (3): 46, 230, 326
com cauda (2): 90, 132
Cantigas iterativas polifráscas, sem refrão (3):
sem cauda: [421], [420]
com cauda: 401

\* Considera-se que o estribilho desta cantiga foi artificialmente criado pelo copista.

Figura 2: As formas musicais nas Cantigas de Santa Maria

A fim de apreciar a proporção das diferentes formas musicais nas CSM, elaborámos o seguinte quadro, que corrige e expande o trabalho que fizemos recentemente sobre o códice T (figura 2). Este quadro substitui com vantagem a única visão de conjunto até hoje disponível, já que Higinio Anglés,



seu autor, não reconhecia a forma de rondel andaluz como distinta da forma de virelai<sup>11</sup>.

Em suma, de 414 melodias (sem contar com 3 repetições), 400 têm refrão inicial, das quais 379 incluem volta; destas últimas, 274 têm forma de virelai, 86 de rondel andaluz e 19 de rondel francês. O virelai corresponde a 67% das CSM; o rondel andaluz a 21%. Entre a cópia do códice de Toledo, actualmente Biblioteca Nacional de España, 10069 (doravante: To) e a cópia de E, pude observar que o uso do rondel andaluz se mantém relativamente constante, oscilando entre os 24% da colecção-base e da terceira centena, e os 18% da segunda e quarta centenas de cantigas. Em contrapartida, a forma de virelai torna-se, a partir da primeira reorganização da colecção, cada vez mais dominante, especialmente na sua variedade simétrica (que representa 53% da colecção-base de To, mas 68% do último grupo de cem), enquanto a presença do rondel francês declina drasticamente, dos 8% iniciais para 2% na quarta centena; este declínio é compensado pelo aparecimento de formas de *ballade* na última parte da colecção.

A aceitação entre os trovadores de formas derivadas da dança foi mais pronunciada no norte de França do que no sul occitano; a presença de *rondeaux* nas CSM remete claramente para a influência francesa<sup>12</sup>. Comparativamente, porém, a presença do rondel andaluz, desconhecido nos círculos trovadorescos do centro europeu, é muito mais importante. Que não se trata apenas de *contrafacta*, prova-o o facto de a autoria musical da CSM n.º 293 ser reivindicada por Alfonso X. Devemos então supor que o trovador adoptou um modelo transmitido por jograis andaluzes, invertendo a hierarquia de saberes proposta na *Declaratio*.

Afinal de contas, a *Declaratio* é a resposta que Guiraut Riquier quis ouvir a uma *Supplicatio* onde se queixava da concorrência: categorizar os jograis era uma forma de pôr no seu lugar certa gente «sem inteligência e incapaz de fazer, ou dizer coisas agradáveis e sem conhecimentos e que se dedicaram a cantar, trovar, ou tocar instrumentos» (*Supl.*, vv. 618-624). Nesta ordem de ideias, que um jogral pudesse fazer a ponte entre a urbe e a corte, e que um trovador pudesse aprender com um mero jogral, era ameaçador e inadmissível.

As CSM são porém a prova de que uma ponte cultural entre a urbe e a corte, mediada pelos jograis, era central na construção da imagem pública

<sup>11</sup> ANGLÉS 1958, FERREIRA 2011. Neste trabalho, na secção de virelai assimétrico, troquei inadvertidamente o número 56 por 59; as CSM 230, 326 foram dadas erradamente como exemplos de cantigas monofráscas; também as CSM 178, 206 e 220 foram indevidamente classificadas.

<sup>12</sup> Sobre a interpenetração entre cultura urbana e cultura trovadoresca no norte de França, veja-se BUTTERFIELD 2002, cap. 8.





## Jograis, *contrafacta*, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas...

de Alfonso X enquanto trovador da Virgem e promotor da Cristandade nos territórios recém-ocupados do sul. Essa ponte era veiculada não apenas através da forma poética e musical, como pelo tipo de padronização rítmica, que remete frequentemente para modelos árabes disseminados na cultura urbana do Alandalus<sup>13</sup>. Atendendo a que o *zajal* poderia assumir uma forma não só do tipo «rondel andaluz», como de tipo virelai, o hibridismo cultural pode ter permeado a esmagadora maioria das CSM, aproximando-as decisivamente da arte *mudéjar*.

### Bibliografia citada

- ALVAR, Carlos (ed.), *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger (de principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*, Madrid, Alianza, 1982.
- ANGLÉS, Higinio, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, vol. III, Barcelona, Biblioteca Central, 1958.
- AUBREY, Elizabeth, *The Music of the Troubadours*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- AUBREY, Elizabeth (ed.), *Poets and Singers* [Music in Medieval Europe, vol. 4], Farnham-Burlington, Ashgate, 2009.
- BUTTERFIELD, Ardis, *Poetry and Music in Medieval France: From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, C.U.P., 2002.
- DAVIS, Christopher J., “Scribes and Singers: Latin Models of Authority and the Compilation of Troubadour Songbooks”, PhD diss., University of Michigan, 2011.
- FERREIRA, Manuel Pedro, *O Som de Martín Codax — Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- FERREIRA, Manuel Pedro, “The Influence of Chant on the *Cantigas de Santa Maria*” in *Cantigueiros*, vol. XI-XII (1999–2000), 29–40; trad. port. “A influência da monodia litúrgica nas «Cantigas de Santa Maria»”, in Ferreira 2009a, 258–67.
- FERREIRA, Manuel Pedro, “Andalusian music and the *Cantigas de Santa Maria*”, in Parkinson 2000, 7–19; reimpr. in Aubrey 2009; trad. port. “A música andaluza, o ritmo segundo al-Farabi e as «Cantigas de Santa Maria»”, in Ferreira 2009a, 246–57.
- FERREIRA, Manuel Pedro, “Afinidades musicais: as cantigas de loor e a lírica profana galego-portuguesa”, in *Memória dos Afectos — Homenagem da Cultura Portuguesa a Giuseppe Tavani*, Lisboa, Colibri, 2001, 187–205; e Ferreira 2009a, 71–87.
- FERREIRA, Manuel Pedro, “Indícios de contactos poético-musicais entre a cultura trovadoresca e a cultura árabo-andaluza”, in *Xarajíb — Revista do Centro de Estudos Luso-árabes de Silves*, n.º 2 (2002), 107–13; e Ferreira 2009a, 113–19.

<sup>13</sup> FERREIRA 2000 [2009a].



- FERREIRA, Manuel Pedro, “Rondeau and Virelai: The Music of Andalus and the *Cantigas de Santa Maria*”, in *Plainsong & Medieval Music*, 13/2 (2004), 127-140; reimpr. in Aubrey 2009; trad. port. “Rondel e Virelai. As formas musicais andaluzas e as «Cantigas de Santa Maria»” in Ferreira 2009a, 230-45.
- FERREIRA, Manuel Pedro, *Cantus Coronatus — Sete cantigas d’amor d’El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- FERREIRA, Manuel Pedro, “Alfonso X, compositor”, in *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, nº 5 (2006-2007), 117-37; e Ferreira 2009a, 282-302.
- FERREIRA, Manuel Pedro, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, 2 vols. e 2 CDs, Lisboa, Arte das Musas / Cesem, 2008.
- FERREIRA, Manuel Pedro, *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*, vol. 1: *Música palaciana*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- FERREIRA, Manuel Pedro, “Memórias musicais de al-Andalus”, *Xarajíb — Revista do Centro de Estudos Luso-árabes de Silves*, nº7 (2009), 115-21.
- FERREIRA, Manuel Pedro, “Ambiguidade, repetição, interpretação: o caso das *Cantigas de Santa Maria* 162 e 267”, in M. Arbor Aldea e A. F. Guadianes (coord.), *Estudios de edición crítica e lírica galego portuguesa*, Santiago de Compostela, Universidade, 2010 [Col. Verba, Anexo 67], 287-98.
- FERREIRA, Manuel Pedro, “A música no *códice rico*: formas e notação”, in L. Fernández Fernández & J. C. Ruiz Souza (coord.), *Alfonso X El Sabio (1221-1284), Las Cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Vol. II, Madrid, Testimonio [Colección Scriptorium], 2011, 189-204.
- MASSIP, Francesc, “Joglaría i activitat dramàtica”, *Medievalia*, 15 (2012), 317-48.
- MELE, Giampaolo, “I giullari: musica e mestieri nel Medioevo (secoli XI-XIV). Cenni storici”, in M. C. Lacarra Ducay (coord.), *Arte y vida cotidiana en la época medieval*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” - C.S.I.C., 2008, 89-131.
- METTMANN, Walter (ed.), *Cantigas de Santa Maria*, Madrid, Editorial Castalia, 3 vols., 1986-1989.
- O’CALLAGHAN, Joseph F., *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria: A Poetic Biography*, Leiden, Brill, 1998.
- PARKINSON, Stephen (ed.), *Cobras e Som. Papers from a Colloquium on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, Oxford, Legenda, 2000.
- PARKINSON, Stephen, “Para uma nova edição das Cantigas de Santa Maria: duas leituras novas”, in *Literatura y Cristiandad. Homenaje al prof. Jesús Montoya Martínez*, Granada, Universidad, 2001, 387-94.
- PARKINSON, Stephen, “The Evolution of Cantiga 113: Composition, Recomposition, and Emendation in the Cantigas de Santa Maria”, *La coronica*, 35.2 (Spring, 2007), 227-72.
- PARKINSON, Stephen, “Questões de estrutura estrófica nas Cantigas de Santa Maria: estruturas múltiplas, assimetrias e continuações inconsistentes”, in M. Arbor



Jograis, *contrafacta*, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas...

Aldea e A. F. Guidanes (coord.), *Estudos de edición crítica e lírica galego portuguesa*, Santiago de Compostela, Universidade, 2010 [Col.Verba, Anexo 67], 315-36.

ROSSELL, Antoni, “La composición musical de las *Cantigas de Santa María*: modelos e imitaciones”, in Helena González Fernández & María Xesús Lama López (coord.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona, 28-31 de maio de 2003*, Sada, Edición do Castro / AIEG / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), 2007, 1233-44, disponível em <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=328977>