



L'arte e l'artista nel canzoniere mariano alfonsino

Valeria BERTOLUCCI PIZZORUSSO

Università di Pisa

Nella storia della critica relativa alle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X el Sabio, la specifica qualità letteraria dei singoli testi, che ne caratterizza la “scrittura” rispetto a quella di altri poeti del genere mariano, non ha sollecitato che scarsamente l'interesse di coloro che pure ne hanno avvertito il fascino incantatorio, tanto più inafferrabile in ragione dell'apparente sobrietà che caratterizza in particolare i *miragres*, le *cantigas* narrative. Sullo specifico della scrittura alfonsina avevo richiamato l'attenzione in un saggio di molti anni fa (Bertolucci, 1963), in cui avevo indicato nella tradizione retorica dello *stilus humilis* (nell'accezione elaborata già in epoca patristica), il quadro stilistico di riferimento del racconto miracolistico, all'interno del quale il reale quotidiano riesce ad emergere sul piano letterario. Con maggiore focalizzazione sulla raccolta mariana alfonsina sono poi ritornata in due successivi contributi in cui ho presentato significativi, ancorché incompleti, rilevamenti degli artifici retorici peculiari più usati nelle CSM (Bertolucci, 1985 e 1988, poi riprodotti in Bertolucci, 1989, rispettivamente 147-168 e 169-188). Vorrei ora dedicare alla memoria del compianto amico Jesús Montoya, che alla retorica alfonsina ha dedicato tanta parte della sua ricerca, un sintetico ed essenziale consuntivo, a partire da tali analisi, di quanto è emerso ed appare ancora condivisibile, nella prospettiva sopra indicata.

Non meraviglia il fatto che Alfonso X apprezzasse le risorse offerte dalla tradizione secolare dell'*ars scribendi*, presupposte se non altro dalla sua cultura, né che queste fossero costituite fundamentalmente dagli ornamenti elocutivi consigliati dal ciceroniano *De inventione* e dalla pseudociceroniana *Rhetorica*



ad Herennium; e che un altro considerevole apporto, sicuramente accolto nel dotto ambiente della sua corte, provenisse dalla tradizione francese delle *poetrie* (Geoffroy de Vinsauf, Pedro di Blois), e da quella italiana delle *artes dictandi* (Guido Faba, Boncompagno da Signa), opere che cominciavano a circolare all'epoca nelle biblioteche castigliane, come è stato dimostrato dalle ricerche in proposito di Faulhaber, 1972 e 1973. A queste tradizioni antiche e diffuse Alfonso poteva attingere le norme compositive relative alla *narratio*: E. Fidalgo ha verificato la congruenza ad esse dello schema narrativo del racconto miracolistico alfonsino, rispondente ad un chiaro e semplice *ordo naturalis*, dall'esordio fino alla *conclusio*, raccogliendone anche i vari tipi di incipit e di *transitiones* tra le parti e rilevandone la formularità (Fidalgo, 1992 e 1994; inoltre Fidalgo, 2002, 97-138). Parallelamente, la tradizione liturgico-litanica aveva accumulato un ampio repertorio di *attributa* della Vergine, su cui impostare e riprendere in variazione la lode: Walter Mettmann ha fornito in due brevi ma densi contributi, lo spoglio dei nomi e degli *epitheta* della Vergine e di Cristo nelle CSM, elencando inoltre le formule introduttive delle parti propriamente narrative all'interno dei *miragres*, i verbi preferiti nelle esortazioni all'ascolto, le modalità per accennare alle fonti del miracolo, sottolineando la ricorrenza di sintagmi e stilemi consimili (Mettmann, 1979 e 1980).

Ma non si può trascurare l'esplicita testimonianza dello stesso Re Sapiente che permette di precisare a livello teorico la sua posizione nei confronti della tradizione retorica come arte della composizione. Non rari infatti sono i riferimenti alla retorica come alla terza arte del *trivium* reperibili nelle opere alfonsine, sempre espressi in termini molto positivi. La retorica è l'arte che perfeziona l'opera adornandola di bellezze (*fermosuras*) che procurano gioia e allegria: è l'arte che insegna a *fablar fermoso e apuesto*, si dice nel *Setenario* (ley XI)¹, dando colore, dolcezza e misura al dettato; nella *Partida I* (V, 48, 9) si parla di "Rectorica que es sciencia que muestra ordenar las palabras apuestamiente e cuemo conuiene". Particolarmente significativa appare la lode che ricorre nel passo (da un'anonima *Summa de la rectorica*) relativo alle arti del trivio, riportato in latino e di seguito tradotto in castigliano, nella *General e grand estoria* (Segunda parte, 36, 2, giustamente giudicato da Francisco Rico un "encendido panegírico, como pocas veces se halla en la época", Rico, 1972, 151):

¹ Per le citazioni che seguono rinvio al repertorio procurato da Montoya Martínez, 1993, che raccoglie opportunamente la maggior parte dei riferimenti alla retorica e, in senso lato, all'arte del composizione orale e scritta, rispettivamente 263 e 273; così anche per l'ampio brano relativo alla *Summa de la rectorica*, che viene integralmente riportato, 362-363. Cf. anche Van Scoy, 1986, s.v.



L'arte e l'artista nel canzoniere mariano alfonsino

[...] onde pone el autor alli en aquella *Summa de la Rectorica* unas palabras muy buenas del ensennamiento de estos tres saberes del trivio, per so latin muy fermoso e muy apuestamiente ordenado, et porque parece muy bien aquellas palabras en el latin e dan muy buen ensennamiento del officio destos tres saberes, queremos uos los dezir aqui primero por aquel latin que see en el libro e desi partirlas por el language de Castiella.

Da questa citazione eccezionalmente doppia, tratta da un'opera in latino purtroppo fino ad oggi non reperita (Lida, 1958-59, 116; Bertolucci 1967, 5), estrapoliamo soltanto, dall'antica traduzione in castigliano, le espressioni relative all'arte "tercera", dopo *gramatica e dialetica*:

[]la rectorica pinta e affremosa toda la obra e ponele de suso muy fremoso techo pintado a estrellas [...] la tercera es compannera alegre e que da alegria a las otras dos hermanas [...] la tercera enforma la obra necia, e entallala e componela de entalladuras e de fermosuras de muchas guisas [...] la tercera [insegna] dezir amonestando e apuestamiente.

Parlando di Alfonso X ed in particolare della sua raccolta mariana, sorge immancabilmente una questione previa: sempre si è indotti a domandarci se tale illustre *nomen auctoris* non comprenda in realtà una pluralità di collaboratori anche poeti (rinvio in particolare a Schaffer, 1997; un panorama delle diverse posizioni degli studiosi su questo punto in Fidalgo, 2002, 59-65). Quale che sia l'opinione sul grado di autorialità del Re *Sabio* espresso nei singoli testi, se indiretto e mediato (Parkinson, 1998), oppure estensibile alla scrittura (non è da escludersi neppure una sua competenza musicale, rivendicata con energia in alcune *cantigas*², e testimoniata da Juan Gil de Zamora: Cunningham, 2000, 5), non potrà essere a lui negata la responsabilità non solo del progetto di una raccolta organica di poesia mariana, concepito come una personale offerta/richiesta alla Vergine Maria al fine di ottenerne il *galardon* del Paradiso, ma anche e soprattutto l'invenzione e l'imposizione di due modelli formali di testo in versi per il canto in lode mariano, che si distingue così originalmente rispetto alle raccolte miracolistiche dei poeti mariani in volgare suoi immediati predecessori, cioè Gautier de Coinci in francese e Gonzalo de Berceo in castigliano. Un canto di lode alla Vergine che

² Ad esempio, nella *cant.* 300, v.53, in cui si parla di "meus cantares e meus sões", e nella *cant.* 347, v.7, in cui afferma di aver composto (*fiz*) "cantiga nova con son meu, ca non alleo". Si avverte una volta per tutte che le citazioni rinviano all'edizione Mettmann, 1986-1989 e alla relativa numerazione. Esistono edizioni separate delle *cantigas de loor*: Beltrán, 1988, Cunningham; 2000, Fidalgo, 2003, ampiamente commentate (nel rapporto tra testo e miniature la prima, con particolare riguardo al rapporto tra testo e notazione musicale la seconda, ai riferimenti teologici la terza).



nella sua stessa concezione non può essere episodico ma infinito, che deve (o dovrebbe) essere innalzato incessantemente, di cui le *cantiğas* che sono organizzate nella collezione mariana non rappresentano che quelle (o una parte di quelle) che l'autore (o gli autori) ha potuto comporre nell'arco della sua vita.

Si parla generalmente al plurale per le *CSM*, e si usa il singolare per il "libro" alfonsino (il termine ricorre nel primo testo della raccolta, una formale *intitulatio* - "Prologo A", secondo Mettmann, I, 54: "este libro", v.19 -, che funge da "frontespizio", riprodotto costantemente nelle tre redazioni). In questa dinamica tra una singolarità e una pluralità, tra la prima impressione di uniformità dell'insieme e la varietà delle soluzioni trovate per moltiplicare la lode, sta gran parte dell'interesse che il rosario-salterio personale alfonsino sa suscitare. Come altre imprese culturali e letterarie del re Sabio, la raccolta si presenta come una *summa* del sapere mariano, in particolare della letteratura miracolistica mariana, già ampiamente elaborata in precedenza, e si situa ad un punto di convergenza di tradizioni stilistico-retoriche e versificatorie diverse, non escluse quelle profane, le quali tutte trovano nelle *CSM* una sorta di proiezione molto ingrandita, come in virtuosistica sfida rispetto a quelle. Un progetto estremamente ambizioso, la cui realizzazione è stata possibile grazie alla messa in opera di "costanti di scrittura" ben fissate (in questo senso Bertolucci Pizzorusso, 1997) che assicurano l'organicità della raccolta e che indicherei come fenomeni di macroretorica del libro, in rapporto alle quali possono essere avvertite e misurate, al livello delle singole unità che la compongono - e qui parlerei di microretorica testuale -, sia le esecuzioni più rispettose, sia le eccezioni che se ne discostano.

Nelle *CSM* l'esaltazione della Vergine viene riversata e distribuita in due tipi di "contenitori" formali, l'uno lirico-narrativo (*miragre*) - opportuna decisione in specie per quei miracoli che non hanno tradizione scritta, le cui narrazioni devono così conformarsi ad un modello primario -, l'altro eminentemente lirico (*loor*). Due modelli di testo mariano in versi, rispondenti a due tradizioni letterarie diverse: l'uno alla *narratio brevis* dell'*exemplum* miracolistico, nell'accezione stilistica "umile", piegata alle esigenze metriche e rimiche della strofa zagialesca (assolutamente maggioritaria, contribuendo così all'omogeneità dell'insieme); l'altro alla tradizione latina liturgico-litanica, la quale peraltro s'intreccia con quella della lirica d'amore in volgare provenzale e soprattutto galego-portoghese (di ambedue il re *Sabio* ha perfetta conoscenza e, per quanto riguarda la seconda, personale competenza), da cui accoglie e ri-esegue *a lo divino* motivi e figure retoriche e metriche. Si attiva così un contrappunto, che sarà giocato anche numericamente - il cinque e i suoi multipli, numero mariano, il sette, numero cristologico -, come è noto, nella *mise en recueil* della sempre crescente collezione mariana. In queste due tipologie testuali si rispecchiano



L'arte e l'artista nel canzoniere mariano alfonsino

altresì due punti di vista diversi rispetto all'unico argomento, la Vergine Maria, che è sempre nel ruolo di protagonista. Unica e rivendicata da Alfonso (nella pluralità delle componenti che in essa risuonano: il *trobador*, il peccador, il re di Castiglia) è anche la voce che di Lei racconta e che a Lei si raccomanda, che parla da due posizioni diverse: il punto di vista è, per così dire, "oggettivo" quando si narrano le *gesta* della Vergine, rappresentate dai miracoli realizzati attraverso la sua mediazione (*miragres*), il punto di vista è soggettivo quando si estrinseca in ardenti espressioni personali di lode e di amore per la Vergine (*loor*). Il racconto è rivolto ad un pubblico universale di fedeli, la lirica ad un più ristretto destinatario costituito dai poeti, i *trobadores*, esortati al canto esclusivo della dama celeste, Maria. Considerato che tale presupposto distintivo di genere (o, se si vuole, di sottogenere) non possa essere che originario e programmatico, è probabile che i testi relativi a ciascuno di essi siano stati trascritti in quaderni distinti prima di essere accolti e distribuiti nella redazione più antica del "libro" mariano alfonsino, rappresentata dal codice di Toledo (To), e poi nelle successive (Parkinson, 1988). Notiamo infatti che ognuno di questi due sottoinsiemi ha un proprio prologo e un proprio epilogo. Ad un libro di soli *cantares de miragres* si allude infatti nel cosiddetto Prologo A ("Don Alfonso de Castela [...] fez a onrr'e a loor / da Virgen Santa Maria, [...] dos miragres seus / Fezo cantares e sões, / saborosos de cantar / todos de sennas razões"), e soltanto di *miragres* si parla in quel testo di chiusura che è la *Petiçon* ("Macar poucos cantares acabei e con son, Virgen, dos teus miragres [...]"), *cant.* 401, 1; nella redazione To ne è precisato il numero: "cen", ormai largamente superato). Il "quaderno" delle *cantigas de loor* inizia con la *cant.* 1, la cui rubrica afferma: "Esta é a primeira cantiga de loor de Santa Maria ementando os VII goyos que ouve de seu Fillo", che rivela nell'incipit una stretta contiguità intertestuale ("Des oge mais quer'eu trobar / pola Sennor onrada") con il cosiddetto Prologo B, in cui Alfonso enuncia il cambio dell'oggetto del suo *trobar* ("*cantiga*" *de change*, secondo Schaffer, 1999), non più dame terrene, ma soltanto la Vergine Maria. Si può supporre dunque che proprio questa canzone, in cui si trattano problematiche teoriche riguardanti esclusivamente la lirica d'amore, rappresenti il testo-prologo originario del sottogenere *cantigas de loor*. L'epilogo di questo sottoinsieme, in parallelo con quello relativo ai *miragres*, lo troviamo soltanto nel cod.E (evidentemente il libro dei *loores* è rimasto a lungo aperto ad ulteriori apporti): si tratta ancora di una *cantiga de loor*, che comincia "Pero cantigas de loor / fiz de muitas maneiras, avendo de loar sabor / a que nos dá carreiras / como de Deus ajamos ben [...]" (Mettmann 400; nella precedente redazione To, al n.100 corrisponde un testo lungo e singolare, una richiesta alla Vergine di intercedere per noi nel giorno del giudizio: Mettmann 422), in cui l'autore chiede alla Vergine il



galardon partitamente per le *cantigas de loor* che ha composto in suo onore, così come nella *Pitiçon* la stessa richiesta è fatta per i *miragres*.

Tale sistema binario, due generi, due libelli formalmente molto diversi, poi intrecciati sulla base comune della lode, non risulta però, nel concreto dei testi, reciprocamente esclusivo in termini assoluti. La lode della Vergine, concentrata liricamente nei *loores*, viene disseminata nei *miragres* dai ritorni del *refran*, ed è il principale elemento unificatore della raccolta, ma non il solo. Sul piano del contenuto, legami trasversali tra i due sottoinsiemi sono costituiti dai frequenti riferimenti auto- o pseudoautobiografici alfonsini (Snow, 1979 e 1999; O'Callaghan, 1998); sul piano formale, tecniche peculiari, registri e lessico delle profane *cantigas d'amor* e in particolare *d'amigo* (come le figure di ripetizioni, le riprese anaforiche, e soprattutto il parallelismo strutturale, che le supporta) emergono in filigrana in ambedue le tipologie, mentre un livello stilistico "basso" collega alla *cantiga de maldizer* le situazioni di vivace comicità presenti nelle narrazioni miracolistiche (Parkinson, 1992). Alcuni esempi. La *cant.* 279 è formalmente un *miragre*, in cui il racconto è liricamente risolto in una diretta (senza alcuna cornice narrativa) invocazione di aiuto in prima persona da parte del re sofferente (tre brevi strofe ed una quarta strofa finale, in cui si dichiara la guarigione). Il termine *amigo* nel *loor* 250, riferito correttamente al Figlio, ripetuto in rima in una leggerissima struttura formale (tre strofette con *refran* intercalato) con accentuate, geometriche simmetrie, suggerisce inevitabilmente una situazione di ri-uso, con riferimento al genere *d'amigo* (per questi ed altre fenomenologie intertestuali, cf. Bertolucci 1963, 71-72 e Bertolucci 1985, 157-158). L'*entendedor*, l'innamorato dei trovatori e della *cantiga d'amor*, ritorna con i fantasmi delle *outras (donas)* nella *cant.* 130. Nonostante la predominanza del geometrico schema zagialesco, non poche *cantigas*, sia narrative che liriche, sono costruite su schemi metrici ritmicamente veloci, in versi brevi e brevissimi, né si rifugge neppure dalle leggerezze del *rondel* e della ballata (Parkinson, 1998). Su tutto il variegato complesso di versi domina infine un ulteriore elemento unificante generale di carattere strettamente formale: il rispetto rigoroso della rima e l'interdizione della ripetizione delle stesse rime (e parole-rima, se non per particolari effetti artistici) nello stesso testo, anche di notevole lunghezza (minime risultano infatti le infrazioni: Bertolucci Pizzorusso, 2000 [1994], 112; Parkinson, 2000, 139). Tali condizioni obbligano alla ricerca e all'immissione nel testo di materiali lessicali diversi, che contribuiscono alla costituzione di quel *thesaurus* linguistico galego-portoghese che è rappresentato dalle *CSM* (Betti, 1997, Parkinson, 1998, Bertolucci, 2000 [1994]). Ma sono questi soltanto accenni ad alcuni aspetti generali che informano e guidano, con fermezza e al tempo stesso con misura, il libro mariano alfonsino.



L'arte e l'artista nel canzoniere mariano alfonsino

Impensabile, ovviamente, la possibilità di offrire in questa sede l'inventario completo delle *fermosuras*, secondo la *Summa de la rectoria* citata all'inizio, cioè le figure retoriche privilegiate nei singoli testi. Rifacendomi ai miei precedenti spogli al riguardo, risulta che le più frequenti nelle *CSM* sono quelle caratterizzanti l'*ornatus facilis*, cioè le figure di parola: l'iterazione sinonimica, l'antitesi, la litote, esclamazioni ed interrogazioni retoriche (addirittura strutturanti, come l'anafora, alcuni *loores*), l'apostrofe (sia al pubblico che nel discorso diretto), alcuni casi di *geminaciones* enfatiche, e le numerose parafrasi. Rarissimi invece sono i traslati, come la metafora (per un'interpretazione di questa differenza rinvio a Bertolucci, 1988), mentre la preferenza è accordata alla similitudine, in genere del tipo *per brevitatem*, che risolve e distende sul piano sintagmatico l'analogia, attraverso la mediazione di morfemi quali "como, como de, en guisa de". Del resto ciò che conta, a livello della resa stilistica, non è tanto la frequenza totale, ma quella relativa al singolo testo, cioè la distribuzione di esse in ogni contesto narrativo, distribuzione che risulta sempre molto misurata, condotta con mano leggera. Sono propensa a dare particolare rilievo alle figure sintattiche, come l'iperbato (e l'*enjambement*, soprattutto quando interstrofico), poiché la "partita" testuale si gioca soprattutto sul piano sintagmatico, con astuti accorgimenti tattici. Un mimimo esempio di come una serie di aggettivi descrittivi può acquistare artistico rilievo mediante un ordine non banale, ottenuto mediante iperbato, si trova nella *cant.* 79, vv.10-13: la fanciulla Musa "mui fremosinna / era e aposta, mas garridelinna / e de pouco sen"; da notare anche l'uso del diminutivo, caratterizzante il livello umile dello stile (Bertolucci, 1963, 55-59). La retorica "enforma la obra necia", e vi opera cesellature ed intarsi, così si esprimeva l'anonima *Retorica* citata con ammirazione nella *General Estoria*.

La narrazione miracolistica alfonsina segue un percorso narrativo lineare, secondo un *ordo naturalis* che non viene mai sconvolto, come attenendosi ad un virtuale arcitesto, di facile ricostruzione. L'artista si rivela soprattutto nella linea nitidamente disegnata, sobria e vorrei dire pulita, che trova le indicazioni per il suo svolgersi nel geometrico schema metrico e rimico in cui essa è immessa: su di questa si disegnano e risaltano in variazione delicati motivi e figure. Sarebbe interessante vedere quali soluzioni siano state date ai molti problemi che si pongono sul piano narrativo quando si vogliono rappresentare piccole scene di una terrena, quotidiana commedia. Ad esempio, il problema dell'inserzione, frequentissima, di brevi passi in discorso diretto, che potrebbero costituire punti di sosta o di ritardo nell'esposizione del fatto. Naturalmente siamo in presenza di una casistica molto vasta, non descrivibile in questa sede. Notiamo tra l'altro che costante è la presenza di una formula introduttiva, con guadagno della chiarezza espositiva -, espressa di solito con una forma del verbo *dizer* ("diz",



“dizendo”). Una delle modalità d’inserzione più riuscite, a mio parere, è quella in cui il discorso si condensa efficacemente in un’ unica battuta posta in parallelo nell’ultimo verso di strofi successive. Così ad esempio, nella *cant.* 8, in cui il reiterato rimprovero del “monge tesoureiro” al giullare di Maria, e poi il giudizio avverso al monaco del pubblico che assiste al miracolo della candela si trova sempre, in forma diretta, nel quarto verso della quartina: (1) “ Encantador sodes, e non vo-la leixaremos”, v. 25; (2) “Don jograr, se a levardes, por sabedor vos terremos”, v. 35; (3) “ disse-ll’a gente: “Esto vos non sofreremos”, v.40 (su questo famoso *miragre*, cf. ora Bertolucci Pizzorusso, 2001). E ancora nella *cant.* 47: la Vergine caccia il diavolo in forma di toro in tre battute, nell’ultimo verso di tre quartine successive: (1) “dizendo: “Vai ta via, mui’es de mal solaz”, v. 30; (2) “dizendo: “Fuge, mao, mui peor que rapaz”, v.35; (3) “Tol-t’, astroso, e logo te desfaz”, v.40. È il tipo che definirei “a citazione”, estremamente artificioso, ma molto congruente con la *brevitas* narrativa dominante, evidentemente connesso con altri artifici sintattici come il parallelismo.

Tali vivaci battute, che ricordano, come già accennato, quel *maldizer* che è caratteristico della lirica galego-portoghese e nel quale si è esercitato ripetutamente lo stesso Alfonso X, si collocano su un livello di quotidiano realismo. Un’apertura verso il mondo terreno, che si affianca così a quello celeste, e che è consentita dalle posizioni assunte da grandi scrittori cristiani nei confronti della promozione alla scrittura del reale, i quali hanno elaborato una nuova retorica, la retorica cristiana, che trova proprio nello “stile umile” la sua realizzazione più significativa, come ci ha insegnato Erich Auerbach in una serie di saggi rimasti insuperati (poi raccolti in volume: Auerbach, 1960). *Humilis*, da intendersi in senso etimologico, cioè relativo alla terra, a ciò che è terreno (e quindi umano), che viene così accostato al divino quando questo improvvisamente si manifesta, come appunto nel miracolo. In esso si riproduce in forma minima il grande paradosso, la grande antitesi, rappresentata al livello sublime dall’ Incarnazione, che può essere raccontata solo con umiltà (*humili sermone*): nella *narratio plana* tanto più risplenderà l’intervento del divino. La definizione alfonsina di miracolo vi corrisponde perfettamente: “Miraglo tanto quiere decir como obra de Dios maravillosa que es sobre la natura usada cada dia” (Van Scoy, 1986, s.v.).



L'arte e l'artista nel canzoniere mariano alfonsino

Opere citate

- Auerbach, E., 1960: *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* [1958], tr. it., Milano, Feltrinelli.
- Beltrán, L., 1988: *Las cantigas de loor de Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Ediciones Júcar.
- Bertolucci, V., 1963: "Contributo allo studio della letteratura miracolistica", in *Miscellanea di studi ispanici*, III, Università di Pisa, 5-72.
- Bertolucci, V., 1967: "Un trattato di *ars dictandi* dedicato ad Alfonso X", *Studi Mediolatini e Volgari*, XV, 3-82.
- Bertolucci, V., 1984: "Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca", *Studi mediolatini e volgari*, XXX, 91-116 (Ead., *Morfologie del testo medievale*, 125-146).
- Bertolucci, V., 1985: "Alcuni sondaggi per l'integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta", in *Estudios alfonsíes. Lexicografía, lírica, estética y política de Alfonso el Sabio*, Granada, Universidad de Granada, 91-117 (Ead., *Morfologie del testo medievale*, 147-168).
- Bertolucci, V., 1988: "Retorica della poesia alfonsina: le figure dell'analogia", in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, 11-30 (Ead., *Morfologie del testo medievale*, 169-188).
- Bertolucci, V., 1989: *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il mulino.
- Bertolucci, V., 1993: "Cantigas de Santa Maria", in Lanciani, G. e Tavani G. (organiz. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- Bertolucci Pizzorusso V., 1997: "Potenzialità di fissazione di forme metrico-retoriche nella poesia galego-portoghese", *Atalaya*, 8, 41-49.
- Bertolucci Pizzorusso, V., 2000: "Primo contributo all'analisi delle varianti redazionali nelle *Cantigas de Santa Maria*", in Parkinson, S. (ed.), *'Cobras e son'. Papers on Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'* [Atti del Colloquium di Oxford, giugno 1994], Oxford, Legenda, 106-118.
- Bertolucci Pizzorusso, V., 2001, "Per una tipologia dei miracoli del giullare", in *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación)*, Granada, 363-376.
- Betti, M.P., 1997: *Rimario e lessico in rima delle "Cantigas de Santa Maria" di Alfonso X di Castiglia*, Pisa, Pacini Editore.
- Cunningham, M.G., 2000: Alfonso X el Sabio, *Cantigas de loor*, Dublin, University College Dublin Press.
- Faulhaber, Ch., 1972: *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Faulhaber, Ch., 1973: "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas", *Ábaco* 4, 151-300.
- Fidalgo, E., 1992 e 1994: "Esquemas narrativos en las *Cantigas de Santa Maria*", *Studi mediolatini e Volgari*, XXXVIII, 31-100; XL, 9-41.
- Fidalgo E., 2002: *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.



- Fidalgo, E. (coord.), 2003: *As Cantigas de Loor de Santa María (edición e comentario)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- Lida de Malkiel, M.R., 1958-59: "La *General Estoria*: notas literarias y filológicas", I, *Romance Philology*, XII, 111-142.
- Mettmann, W., 1979: "Zum Stil der "Cantigas de Santa Maria" (I), in *Festschrift Kurt Baldinger zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Niemeyer, 303-313; Id. (II), 1980, in *Romanica europaea et americana. Festschrift für Harri Meier*, Bonn, Bouvier, 379-385.
- Mettmann, W. (ed.), 1986-1989: Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, 3 voll., Madrid, Castalia.
- Montoya Martínez, J., 1993: *La norma retórica en tiempo de Alfonso X (Estudio y Antología de textos)*, Granada, Ediciones Adhara.
- O'Callaghan, J.F., 1998: *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria. A Poetic Biography*, Leiden-Boston-Köln, Brill.
- Parkinson, S., 1988: "The First Reorganisation of the CSM", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María* 1.2, 91-97..
- Parkinson, S., 1992: "Mirages de maldizer?: dysphemism in the *Cantigas de Santa María*", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María* 4, 44-57.
- Parkinson, S., 1998: "As *Cantigas de Santa María*: estado das cuestiones textuais", *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, Vigo, Galaxia, 179-205.
- Parkinson, S., 1998: "Meestria métrica: metrical virtuosity in the *Cantigas de Santa María*", *La corónica* 27.1, 22-35.
- Parkinson, S., 2000: "Phonology and Metrics: Aspects of Rhyme in the *Cantigas de Santa María*", in Deyermund A. (ed.), *Proceedings of the Tenth Colloquium*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 131-144.
- Rico, F., 1972: *Alfonso el Sabio y la "General estoria"*, Ediciones Ariel, Barcelona 1972.
- Schaffer, M.E., 1997: "Questions of authorship: the *Cantigas de Santa María*", in Beresford, A.M. e Deyermund, A. (eds.), *Proceedings of the Tenth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*; London, Queen Mary and Westfield College, 17-30.
- Schaffer, M.E., 1999: "A Nexus between *cantiga de amor* and *Cantiga de Santa María*: the *cantiga "de change"*", *La corónica*, 27.1, 37-60.
- Snow, J.T., 1979: "The central role of the troubadour persona of Alfonso X in the *Cantigas de Santa María*", *Bulletin of Hispanic Studies* 56, 305-316.
- Snow, J.T., 1979-80: "A chapter in Alfonso's personal narrative: The Puerto de Santa María Poems in the *Cantigas de Santa María*", *La corónica* 8, 10-21.
- Snow, J.T., 1999: "Alfonso X y las *Cantigas*": documento personal y poesía colectiva" in *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*, coordinado por J.Montoya Martínez, A. Domínguez Rodríguez, Editorial Complutense, Madrid, 159-172.
- Van Scoy, H.A., 1986: *A Dictionary of Old Spanish Terms Defined in the Works of Alfonso X*, ed. by I.A. Corfis, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison.