

Las *Cantigas de Santa María* y la nueva filología: Propuesta de edición digital de la
cantiga 80

Dissertation

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy
in the Graduate School of The Ohio State University

By

Lucía Aja López

Graduate Program in Spanish & Portuguese

The Ohio State University

2022

Dissertation Committee

Jonathan Burgoyne, Advisor

Lisa Voigt

Luzmila Camacho-Platero

Copyrighted by
Lucía Aja López
2022

Abstract

The purpose of this doctoral dissertation is to offer a proposal for a digital edition of the *Cantigas de Santa María* according to the principles of the New Philology. After studying the materiality of the codices that have preserved the Alfonsine collections of Marian miracles, the codices known as Códice de Toledo, Códice Rico, Códice de Florencia y Códice de los músicos, there are two aspects about the nature of the work and its manuscripts that become apparent. First, the codices of the *Cantigas de Santa María* represent three different collections of songs dedicated to the Virgin Mary. As such, each manuscript should be edited on its own and the resulting edition should include all contents of the codices, and not only the *Cantigas de Santa María* proper. As a collection of songs, the presence of musical notation is indispensable in an edition.

The second important aspect that transpires from the study of the materiality of the manuscripts is the different functions each of them has and the different modes of reading that they facilitate, which should be transformed into a digital environment. These are a reading for memorization and an encyclopedic reading. The first is evidenced by the size that the musical notation occupies on the page, its only partial inclusion in association with the text, and in the presence of several aspects related to the grammar of legibility of the codices, in which its images are included. The encyclopedic reading is

also apparent in the grammar of legibility, which facilitates the location of any given cantiga.

Finally, when establishing the text, as songs, performability should be the guiding criteria. Following the principles of the New Philology, the manuscript variants will be studied in their own right to determine to what extent they are susceptible to being included in an edition. Some interventions show evidence of being conscious, while others seem to be mechanical errors; the former should be kept in an edition while the latter should be emended.

The digital environment makes transparency in editorial interventions straightforward since they can be marked up in a TEI document and signaled in a different format in the presentation. The digital environment makes the emendation of editorial decisions relatively uncomplicated, especially in comparison to paper editions, while allowing the presentation of a variety of versions of the edition – a transcription, an edition, etc. –, in addition to some aspects of the materiality of texts, such as the miniatures. I propose a project of the edition of the manuscripts in three states: intratextual or of the codices; intertextual, showing the relations among the manuscripts and hyperlinking them to the sources, editions prepared after the eighteenth century, or performances or the song, and finally, extratextual, so that the Cantigas de Santa María and the collections of Marian miracles can be seen in the context of Marian devotion.

Vita

2011.....B.A. in Spanish, Universidad de Salamanca
2013.....B.A. in English, Universidad de Salamanca
2013-2015.....Graduate Teaching Assistant, University of Louisville
2013.....M.A. in Medieval and Renaissance Studies, Universidad de Salamanca
2015.....M.A. in Spanish, University of Louisville
2015.....Graduate Certificate in Medieval and Renaissance Studies,
University of Louisville
2015-2017.....Part-Time Lecturer, University of Louisville
2017.....Graduate Certificate in Translation and Interpretation,
University of Louisville
2017.....Graduate Certificate in Digital Humanities,
Universidad Nacional de Educación a Distancia
2017-2022.....Graduate Teaching Associate, The Ohio State University
Fields of Study
2019.....M.A. in Spanish and Portuguese, The Ohio State University

Major Field: Spanish & Portuguese

Specialization: Iberian Studies

Table of Contents

| | |
|---|-----|
| Abstract..... | ii |
| Vita..... | iv |
| Lista de ilustraciones..... | vi |
| Capítulo 1. Introducción | 1 |
| Capítulo 2. Canciones para la memoria: La materialidad de los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i> | 29 |
| Capítulo 3. Establecimiento de los textos de la cantiga “De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor” | 96 |
| Capítulo 4. Nueva filología y ediciones digitales: TEI e hipertextualidad | 173 |
| Capítulo 5. Conclusión..... | 224 |
| Bibliografía | 233 |
| Obras primarias..... | 233 |
| Obras secundarias | 234 |
| Apéndice A | 249 |
| Apéndice B..... | 256 |
| Códice de Toledo – Cantiga 90..... | 257 |
| Códice Rico – Cantiga 70 | 260 |
| Códice de los músicos – Cantiga 80 | 263 |

Lista de ilustraciones

| | |
|--|-----|
| Ilustración 1 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 15r | 10 |
| Ilustración 2 Códice de Florencia, Internet Archive, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 1r | 12 |
| Ilustración 3 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 361r | 35 |
| Ilustración 4 Ms. h-I-16, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 1r | 37 |
| Ilustración 5 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 5r | 41 |
| Ilustración 6 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 29r | 42 |
| Ilustración 7 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r | 47 |
| Ilustración 7a Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, A1 | 51 |
| Ilustración 7b Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, A2 | 52 |
| Ilustración 7c Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, B1 | 53 |
| Ilustración 7d Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, B2 | 54 |
| Ilustración 7e Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, C1 | 55 |
| Ilustración 7f Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, C2 | 56 |
| Ilustración 8 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 4v | 63 |
| Ilustración 9 Códice de Florencia, Internet Archive, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 119v | 64 |
| Ilustración 10 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 192r | 68 |
| Ilustración 11 Salterio de Utrecht, The Annotated Utrecht Psalter, Universiteit Utrecht, 13r | 73 |
| Ilustración 12 “A música no Códice Rico: Formas e notação”, <i>Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial</i> , vol. II, pág. 199. | 75 |
| Ilustración 13 Códice de Toledo, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, f. 115r | 82 |
| Ilustración 14 Cantoral A11 (11), RBME digital, Patrimonio Nacional, ff. 2v-3r | 88 |
| Ilustración 15 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 37v | 88 |
| Ilustración 16 Walter Mettmann. “Introducción”. <i>Cantigas de Santa María</i> . 1986-1989, p. 23..... | 121 |
| Ilustración 17 Manuel Pedro Ferreira. “The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence”. <i>Cantigueiros</i> , vol. 6, 1994, p. 69 | 126 |
| Ilustración 18 David Wulstan, “The Compilation of the Cantigas of Alfonso el Sabio”. <i>Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’</i> . European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2000, p. 181 | 128 |

| | |
|--|-----|
| Ilustración 19 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 106r | 134 |
| Ilustración 20 Códice de Florencia, Internet Archive, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 75v | 161 |
| Ilustración 21 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r | 163 |
| Ilustración 22 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r | 163 |
| Ilustración 23 Códice de Toledo, Biblioteca Hispánica Digital, Biblioteca Nacional de España, f. 115r | 165 |
| Ilustración 24 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 186r | 208 |
| Ilustración 25 Códice de Toledo, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, f. 115r | 250 |
| Ilustración 26 Códice de Toledo, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, f. 115v..... | 251 |
| Ilustración 27 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, 103v | 252 |
| Ilustración 28 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, 104r | 253 |
| Ilustración 29 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, 96r | 254 |
| Ilustración 30 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, 96v | 255 |

Capítulo 1. Introducción

El propósito de este proyecto de tesis doctoral consiste en preparar una edición electrónica de una cantiga de la obra conocida como *Cantigas de Santa María*, varias colecciones de canciones en gallego-portugués dedicadas a la Virgen María compuestas en la península ibérica durante la segunda mitad del siglo XIII en la corte del rey Alfonso X, quien reinó desde 1252 hasta su muerte en 1284. Específicamente, prepararé una edición de la cantiga 80, cuyo estribillo dice “De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor”, recogida en tres de los códices que transmiten las *Cantigas de Santa María*. La edición electrónica seguirá los preceptos de la nueva filología, en concreto, el énfasis en la materialidad de los códices y en la variante intrínseca a la literatura medieval, que es modificada, consciente e inconscientemente, durante su proceso de transmisión.

Las *Cantigas de Santa María* suponen la obra poética más importante creada bajo el auspicio de Alfonso X el Sabio, en la que se trabajó durante gran parte de su reinado hasta su muerte en 1284, en un afán entre enciclopédico y de fervor religioso. A lo que comúnmente nos referimos como *Cantigas de Santa María* se trata de más de 400 composiciones musicales monódicas en gallego-portugués, dedicadas a la Virgen María y que se enmarcan en la tradición de devoción mariana europea.¹ A lo largo de la Edad

¹ Este número varía en la literatura entre 419 y 429 en función de qué composiciones se consideren bajo este nombre. En mi caso, considero *Cantigas de Santa María* las 400 composiciones incluidas bajo este

Media, el culto a la Virgen María se convirtió en un aspecto central de la devoción cristiana no solo en conventos y monasterios europeos sino también en contextos seculares. A pesar de aparecer solo brevemente en el Nuevo Testamento, donde su papel se limita a la Anunciación y a la infancia, muerte y resurrección de Jesús (Pelikan 8), su figura fue mitificada y venerada desde del siglo II a partir del contenido de los evangelios apócrifos y sus desarrollos doctrinales, como su virginidad y su rol como reina, esposa, madre e intercesora entre la humanidad y la divinidad (Warner 30). Entre las tradiciones textuales que contribuyeron a la expansión de la devoción mariana en Europa, las colecciones de milagros llevados a cabo por la Virgen María, como las *Cantigas de Santa María*, ocupan un lugar privilegiado. Estas colecciones de milagros, compilados a partir del siglo VI, aparecieron inicialmente en conexión con su uso en celebraciones religiosas, sermones, oraciones e invocaciones de la Virgen María y empezaron a ser consideradas su propio género de literatura devocional y, de este modo, su colección se incrementó en el siglo XII. Estas colecciones se compusieron inicialmente en latín como un compendio de milagros para incorporar en celebraciones litúrgicas y en sermones. Eventualmente, los iniciadores de estas colecciones se expandieron hasta incluir a personas seglares, especialmente miembros de la nobleza y la aristocracia que podían costear la fabricación de un libro. Como resultado, estos milagros comenzaron a aparecer en colecciones

epígrafe en el Códice de los músicos, 100 en el Códice de Toledo, 193 en el Códice Rico y 113 en el Códice de Florencia. Las *Cantigas de Santa María* cuentan con varios elementos paratextuales: una intitulación y un prólogo en todos los Códices y dos *petiçones* que funcionan a modo de epílogo en el Códice de los músicos y una en el Códice de Toledo. Como se verá en esta introducción, el Códice de Toledo y de los músicos contienen respectivamente 5 y 12 *Cantigas de festas de Santa María*. El Códice de Toledo cuenta con 5 *Cantigas de festas de Nuestro Señor* y 16 cantigas adicionales.

devocionales en lenguas vernáculas (Pelikan 20). Todas estas colecciones de milagros sirvieron al *scriptorium* alfonsí en la elaboración de las *Cantigas de Santa María*.²

Desde el punto de vista temático, las *Cantigas de Santa María* pueden subdividirse en dos tipos principales: cantigas de milagro y cantigas de loor. Las cantigas de milagro narran un episodio milagroso que ocurre gracias a la intercesión de la Virgen, por ello también nos referimos a ellas como cantigas narrativas, mientras que las cantigas de loor suponen una canción de alabanza a la Virgen María. Las cantigas están formadas por un número variable de estrofas y, en la inmensa mayoría de los casos, un estribillo, el cual, generalmente, se coloca al comienzo de la cantiga y se repite tras cada estrofa.

Las *Cantigas* nos han llegado en cuatro códices: el Códice de Toledo, el Códice Rico, el Códice de Florencia y el Códice de los músicos.³ Los tres últimos, producidos en el escritorio alfonsí, permanecieron como parte de la colección libraria regia tras la muerte de Alfonso X. La reina Isabel la Católica entregó el manuscrito actualmente conocido como el Códice de Florencia a su asesor Andrés Cabrera y posteriormente fue vendido a coleccionistas italianos hasta que se depositó en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. El Códice Rico y el Códice de los músicos, por su parte, continuaron

² Sobre la devoción mariana medieval se recomienda consultar *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, de Rachel Fulton Brown (Columbia University Press, 2002); *Marie: Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, de Dominique Iogna-Prat et al. (Beauchesne, 1996); *Mary through the Centuries: Her Place in the History of Culture*, de Jaroslav Pelikan (Yale University Press, 1996); *Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures*, de Miri Rubin (CEU Press, 2009) y *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, de Mariana Warner (Knopf, 1976).

³ El Códice de Toledo se encuentra en Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/10069; el Códice Rico se conserva en Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, ms. T.I.1; el Códice de Florencia, se conserva en Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. B.R.20; y el Códice de los músicos se encuentra en Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ms. B.I.2.

en manos de la corona. Se conservan en la Biblioteca de El Escorial al menos desde 1576 (Parkinson, “Introducción” 3). El Códice de Toledo es generalmente considerado como una copia, es decir, no es un manuscrito regio, y recibe este nombre por haberse encontrado en la biblioteca de la Catedral de Toledo hasta 1869, año en el que fue trasladado a la Biblioteca Nacional de España (Ferreira, “The Stemma” 59).

El Códice de Toledo es un manuscrito de 160 hojas de pergamino de 320 x 220 mm de tamaño.⁴ Está formado por 18 cuadernos, de los cuales 6 son cuaterniones – cuadernos de cuatro hojas –, 11 son quiniones – cuadernos de cinco hojas – y uno, el cuarto cuaderno, un bifolio. Según Fernández Fernández, el uso mayoritario del quinión es significativo por dos motivos. En primer lugar, los manuscritos alfonsíes utilizan cuaterniones y, en segundo lugar, el uso del quinión se afianza a finales del siglo XIII y en el siglo XIV, lo que apoyaría una cronología tardía (“Los manuscritos” 87).

El contenido del manuscrito es el siguiente:

intitulación (f. 1r/a), donde figura la comitencia directa de don Alfonso así como la intención del libro, la de loar a la Virgen, y su contenido, los “cien cantares e

⁴ La información sobre los códices procede del artículo “Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio” (2012-2013), de Laura Fernández Fernández y de los catálogos digitales de las bibliotecas en las que se conservan los manuscritos (Códice de Toledo: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000018650>; Códice Rico: <https://rbmecat.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=1878>; Códice de los músicos: <https://rbmecat.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=1877>), así como de las descripciones de las digitalizaciones de los códices (Códice Rico: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337>; Códice de los músicos: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338>). Otras fuentes de interés son: “El Códice Florentino de las Cantigas y su relación con los demás manuscritos”, *Revista de Filología Española*, núm. 5, pp. 143-79, de Antonio García Solalinde (1918), *O Codice Florentino das Cantigas do Rey Affonso, O Sabio de Nella Aita* (1922) y los volúmenes complementarios de las ediciones facsimilares del Códice Rico y del Códice de Florencia publicadas por Edilán en 1979 y en 1989 y la edición facsimilar del Códice Rico publicada por Patrimonio Nacional en 2011.

sones” que definían su estructura; le sigue el índice (ff. 1r/b-9r), [interrumpido por un fragmento de la cantiga 285 (f. 6),] y a continuación el prólogo (ff. 9v-10r/a), seguido de las 100 composiciones (ff. 10r/a-133v/a), cerrándose el contenido con una interesante oración personal del monarca, la *pitiçón*, (ff. 133v/a-136r), planteada a modo de colofón de la obra. A continuación se añaden las 5 fiestas de Santa María (ff. 136r-144r), 5 cantigas dedicadas a Jesucristo (ff. 144r/b-148r/a), y 16 cantigas más de milagros y loor (ff. 148r/a-160v). (Fernández Fernández, “Los manuscritos” 83-4).

De los códices que transmiten las *Cantigas de Santa María*, el Códice de Toledo es el único que carece de miniaturas, aunque no es de ningún modo un manuscrito pobre (Apéndice A). Cuenta con abundante decoración mediante florituras en sus iniciales que alternan tinta roja y azul y en ocasiones verde, como en la inicial del folio 20v. Todas sus composiciones, incluyendo el prólogo, la *pitiçón* y las cantigas de los apéndices, cuentan con notación musical mensural, cuadrada y diastemática, esto es, notación que dispone las figuras en diferentes alturas de la página para señalar el tono. Fernández Fernández describe su pergamino como “grueso, en ocasiones de tono amarillento, sin un tratamiento del lado del pelo tan cuidado como en otros ejemplares del taller regio, por lo que son muy visibles los poros en algunos de sus folios, mientras que otros presentan un acabado más pulido” (“Los manuscritos” 86).

El Códice de Toledo es considerado ampliamente como una copia realizada de forma ajena al *scriptorium* alfonsí a partir de una colección primitiva de cantigas en torno a la última década del siglo XIII o a comienzos del siglo XIV (Fernández Fernández,

“Este livro” 48; Menéndez Pidal 26). Además de contener el menor número de cantigas, sigue una organización diferente al resto de los códices, que muestra evidencias de reconfiguración del proyecto (Mettmann, “Introducción” 39). A diferencia del Códice de Toledo, el Códice Rico y el Códice de los músicos sitúan las cantigas de mayor longitud en la posición quinal, número mariano por excelencia, pues cinco son las letras de su nombre. Esta disposición quinal no se mantiene en el Códice de Florencia, aunque sí hay evidencia de miniaturas realizadas a doble página para las cantigas de mayor longitud. Este fenómeno sirvió a Gonzalo Menéndez Pidal para afirmar que este códice no está encuadrado del modo en el que fue concebido (32). Tanto desde el punto de vista textual como desde el punto de vista musical, el contenido del Códice Rico representa un estadio intermedio entre el Códice de Toledo y el Códice de los músicos, pues el Códice Rico lee en ocasiones con el Códice de Toledo y en otras ocasiones con el Códice de los músicos (Ferreira, “The Stemma” 65; 91). La combinación de estos dos factores, el estadio organizativo primitivo y las versiones intermedias del Códice Rico, indican la antigüedad del contenido del Códice de Toledo.

Finalmente, para demostrar que el Códice de Toledo es una copia posterior, Ferreira realiza comparación entre el contenido del índice, el contenido del códice y las evidencias del número de copistas que intervinieron en su creación. El índice (ff. 1r/b-9r) solamente se refiere a las 100 primeras cantigas, excluyendo el prólogo y la *pitiçón*, tras las que se incluyen tres apéndices: cinco cantigas de *festas*, cinco cantigas dedicadas a Jesucristo y dieciséis cantigas de milagros y de loor adicionales. Según Ferreira, los tres apéndices fueron escritos por tres manos distintas que intervienen asimismo en el resto

del códice. La música de los apéndices parece haber sido copiada por el mismo copista que copia la música en el resto del manuscrito. Si las evidencias materiales apuntan a que el contenido del códice fue copiado como parte de un mismo proceso por un grupo concreto de copistas, la no inclusión de las composiciones de los apéndices en el índice se explica por su ausencia en el índice del antígrafo (“The Stemma”, 93-97).

El Códice Rico, que recibe este nombre por lo elaborado de sus miniaturas, es un manuscrito de 256 hojas de pergamino de 490 x 326 mm de tamaño, realizado probablemente entre 1980-1984. Está formado por 33 cuadernos, de los cuales el primero es un binión, debido a la pérdida de folios, y el resto son cuaterniones. En cuanto al contenido, el códice presenta un índice incompleto, truncado por pérdida de folios iniciales (ff. 1r-3v), un fragmento de una cantiga de Jesucristo (f. 4r), la intitulación (f. 4v), el prólogo (f. 5r) y 193 cantigas (ff. 5r-265v). Además, las cantigas 2 a 25 cuentan con una prosificación en castellano en la parte inferior del folio (ff. 6v-38v). La presencia de 193 cantigas en este códice actualmente en lugar de las 200 anunciadas en el índice se explica por la pérdida del último cuaderno – la última cantiga numerada, la número 195, está incompleta – habiéndose perdido las dos cantigas adicionales tras la pérdida o extracción de los folios 58, 205 y 206.

Es este un códice de lujo que contiene, en su forma actual, 1255 miniaturas en 210 folios. La distribución de estas miniaturas, en su forma más habitual, consiste en “un folio iluminado estructurado en un espacio rectangular enmarcado por una orla con heráldica castellano-leonesa (en las cinco primeras también aparece el águila de la casa Staufen) dividido en seis viñetas, excepto la primera cantiga, en ocho; las cantigas que

terminan en cinco cuentan con dos folios iluminados” (Patrimonio Nacional) (Apéndice A). El tamaño de cada iluminación a folio completo es 344 x 230 mm y el de cada viñeta es 109 x 100 mm. Cada una de estas iluminaciones, realizada con variedad de colores y pan de oro, supone una versión textual del milagro o loor junto al que aparece. En ellas, se representan figuras que reflejan una variedad de grupos sociales, espacios interiores en hogares privados, lugares religiosos y comercios, y espacios exteriores en ciudades, espacios rurales, el campo y corrientes de agua. Sobre cada una de las viñetas se reserva un espacio para añadir un texto que se refiere al contenido de la imagen. Este texto recibe generalmente el nombre de rótulo, cartela o *tituli*.

Además de estas iluminaciones, el códice cuenta con dos miniaturas adicionales ante la intitulación en el folio 4v y ante el prólogo en el folio 5r. La primera de ellas, de 122 x 106 mm, ocupa el espacio de la columna a, es decir, la columna izquierda (Ilustración 8). En ella, se aprecia una estructura arquitectónica de tres arcos. Bajo el arco central, se representa la figura del rey Alfonso X sentada en un escaño sosteniendo un pergamino en su mano izquierda que señala con su mano derecha. En él se pueden leer los primeros versos de la intitulación incluida bajo la imagen. A cada lado del rey, bajo los dos arcos a la derecha y a la izquierda, se representan tres figuras sentadas en el suelo, seis figuras en total. Las dos figuras situadas más cerca del rey visten ropajes clericales, mientras que las cuatro restantes llevan vestimenta que los identifica como laicos. En cada extremo, dos de estas figuras sostienen pergaminos en blanco. La segunda miniatura adicional, de 123 x 223 mm, ocupa en la mitad superior del folio las dos columnas de la caja de pautado y está enmarcada por una orla que incorpora castillos y leones

(Ilustración 5). Se representa una estructura arquitectónica con cinco arcos. Bajo el arco central, la figura de Alfonso X aparece representada en una posición central leyendo (¿dictando?) de un cuaderno colocado sobre un atril. Bajo cada uno de los dos arcos inmediatamente a la derecha y a la izquierda del arco central se representan dos figuras trabajando en pergaminos. Bajo el arco de la derecha se encuentra un escriba sosteniendo un instrumento para escribir y con un pergamino con letras en su regazo, que simboliza el texto de las cantigas, mientras que a la izquierda se representa una figura con el dedo índice y corazón extendidos y situados sobre el pergamino, en lo que asemeja un gesto de revisión del texto de las cantigas. En el pergamino que sostiene esta figura se puede observar un pentagrama en tinta roja bajo el cual hay letras, disposición idéntica a la *mise en page* de la notación musical en el Códice Rico. En el extremo izquierdo de la imagen, bajo un arco, tres músicos sostienen instrumentos de cuerda en disposición de hacerlos sonar. En el extremo derecho, cuatro figuras sostienen un cuaderno mientras una de ellas, situada de frente a las otras tres, está representada con la boca abierta en actitud de canto.

Finalmente, las primeras iniciales de las cantigas presentan motivos botánicos y zoológicos, en ocasiones con rostros humanos, mientras que el resto de iniciales, las que indican comienzo de estrofa o de estribillo, se realizan alternando tinta roja y azul y en menor tamaño, decoradas mediante florituras. En la parte superior de los folios se indica mediante números romanos centrados realizados en tinta roja y azul el número de cantiga que se recoge en el folio de acuerdo con el orden establecido en el índice (Ilustración 1).

Esta e como santa maria fez en no
 camador deantar sua canca na m
 ola to iograr que cantava anrela.



virgen san
 ta maria . to
 vos a loir tenues . cantando e con
 alegria . quando seu ten aredem .
 por a quest un miragre uos di
 rei de q saber . auerdes pilofirdes .
 que fez en de camador . a vir
 gen santa maria . marie de
 nestro fennor . era o fo o mi
 tagre . e nos contristamos .
 auge sei avana roto a loir deuema .

Iograr de q seu nome em peço de ligar
 q mu ten carar laba e mu melo molar
 e en rovalas e geras tu ligen que si apar
 un seu las semp vista p qntem nos apnto
Aungen santa maria roto a loir deuema
 que el laif q el cantava em ta marie de deo
 estano anta sa o mage cheiro to ollo seo
 e por viffa gressosa se no psen etel me
 cantares . na canca nos tate aque coem
Aungen santa maria roto a loir deuema
 e como iograr cantava santa maria puser
 eue fez de na uifola hila canca deca
 mas o monge refouitro feilla tu ma roff
 visent encitave seces e no uella leuarem
Aungen santa maria roto a loir deuema
 as o iograr q na ligen sua seu e oua q
 no qui tenar seo cantares e a cira ento
 ar pofulle na viola marfo frate mu felon
 tolleilla out uogara maif tofe ca us visen
Aungen santa maria roto a loir deuema
 ois a canca fillera oua que el mo ge tes
 ae iograr ta viola foja por ben alq
 u jant esta ue arou a mu remge viffa
 to iograr seu tenares pr saber no firme
Aungen santa maria roto a loir deuema
 iograr pr roto qste non ten ten ms uoloy
 como xantemolana ta e anca poutfoy
 outa ues em viola malle mo ge la ancy
 fillar . matrisilla geit este no non soffrey
Aungen santa maria roto a loir deuema
 cantando e con alegria qntem seu ten aredem
 chilo monge perfado a quest miragre upu
 entrem que muir emata roge fante pntu
 tanto iograr em terra seceitru ille pedfu
 perden por seu maria enque uof nositru
Aungen santa maria roto a loir deuema
 cantando e con alegria qntem seu ten aredem
 ois aungen gressosa fez este miragre tal
 que roto a o iograr sua e comitru o negl
 monge . diti areante canin u qntem diti
 ne no uye a sta e gressa o iograr q dir auo
Aungen santa maria roto a loir deuema
 cantando e con alegria qntem seu ten aredem

Ilustración 1 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 15r

El Códice Rico cuenta asimismo con notación musical diastemática que señala el tono mediante la disposición de las notas en diferentes alturas. Esta aparece asociada al primer estribillo y a la primera estrofa. Las cinco líneas del pentagrama están realizadas en tinta roja y las figuras, que representan notación cuadrada mensural, están realizadas en tinta negra. Según Manuel Pedro Ferreira, desde el punto de vista de la notación musical, el Códice Rico contiene un menor número de errores evidentes y utiliza notación que denota ritmo de una forma más sistemática que el Códice de los músicos, lo cual interpreta como evidencia de que los copistas del Códice Rico tendrían acceso a ejemplares más correctos o serían más capaces de transportar el contenido del ejemplar del que copiaban (“A música”, 202).

Se considera que este manuscrito refleja una segunda fase en la compilación de las *Cantigas de Santa María* que ampliaría la colección, inicialmente a 200 cantigas, tal y como se recoge en el índice. Sin embargo, en la intitulación, la concreción de “fez cen cantares e sones” (v. 25) del Códice de Toledo se convierte en “fezo cantares e sones” (v. 25), sugiriendo que el número de cantigas incorporadas a la colección pudiera haber sido improvisada o dejada abierta conscientemente (Fernández Fernández, “Los manuscritos” 93).

El tercer códice de las *Cantigas de Santa María*, el Códice de Florencia, es considerado como un segundo volumen al Códice Rico. Esta consideración deriva de la coincidencia en la disposición de las miniaturas, realizadas a folio completo rodeadas por una orla de las mismas características que las del Códice Rico y conformadas por seis viñetas. También se incluye una imagen de apertura dividida en dos espacios, un espacio

que representa el mundo celestial a la izquierda, en el que se representa a la Virgen María sosteniendo en brazos al niño Jesús, rodeada por dos ángeles y con Cristo en Majestad tras ella. En el espacio de la mitad derecha se muestra al rey Alfonso dirigiéndose a un grupo de personas, mientras señala la escena de la izquierda con su índice derecho (Ilustración 2).



Ilustración 2 Códice de Florencia, Internet Archive, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 1r

En la actualidad, el códice cuenta con 131 folios de 456 x 320 mm que muestran evidencias de haber sido guillotizados, pero la numeración en números romanos incluida en la parte inferior de los folios apunta a que debió contar con un número mayor. Esta finaliza en el número CLXVI, por lo que podemos afirmar que el códice contó en algún

momento con 166 folios. Cuando esta numeración fue añadida, el códice ya había perdido algunos folios: “la numeración no ha tenido en cuenta algunas de las múltiples lagunas de texto e imágenes existentes en el manuscrito, relacionando en ocasiones el texto de una cantiga con la imagen de otra, poniendo correlativos fragmentos de texto de diferentes cantigas, o construyendo ‘falsas quinales’” (Fernández Fernández, “Los manuscritos” 102). Las cantigas de loor no aparecen situadas en posición decenal ni las cantigas de mayor longitud en posición quinal. Esto, unido a la correspondencia en el orden de las cantigas del Códice Rico con el Códice de los músicos y la discordancia entre el orden de las cantigas del Códice de Florencia con el Códice de los músicos, sugiere que los cuadernos no siguen el orden en el que fueron concebidos.

En la actualidad cuenta con 113 cantigas, algunas incompletas. Aunque la paginación indica que el códice tuvo en algún momento el texto de un mayor número de cantigas, posiblemente 200 cantigas, el mismo número anunciado en el Códice Rico y que así supusiera un códice paralelo a este, el Códice de Florencia quedó inacabado. Esta característica nos permite conocer el modo y orden de trabajo del taller alfonsí en la realización de estos códices. Lo inacabado del códice puede percibirse de forma evidente en sus iluminaciones y en la ausencia de notación musical. No solo quedaron numerosas miniaturas sin rotular, sino que en varias de ellas faltan manos, caras, figuras completas y otros elementos y en otras solo se realizaron las orlas o los pautados en los que se añadirían a continuación las orlas, las viñetas y los rótulos. En cuanto a la notación musical, el manuscrito cuenta con el pautado realizado en tinta roja, reservando espacios para iniciales no completadas, y con la versión verbal de la cantiga en la parte inferior,

pero carece de cualquier tipo de notación musical. El códice presenta numerosas iniciales de cantiga e iniciales de sección, al igual que el Códice Rico, pero el estilo de las iniciales decoradas que funcionan como marca del inicio de la cantiga es ligeramente diferente. Cuentan con motivos botánicos, pero no con motivos zoológicos, y suelen ser de menor tamaño que las iniciales de su volumen análogo. El resto de iniciales siguen los mismos patrones que el Códice Rico: iniciales con florituras realizadas alternando tinta roja y azul.

El último de los códices conservados, el Códice de los músicos, que recibe este nombre por contener miniaturas de intérpretes tocando instrumentos, es el que contiene un mayor número de cantigas, 417 en total (Menéndez Pidal 28). El códice cuenta con 40 miniaturas que representan a músicos o parejas de músicos tocando instrumentos musicales y están situadas bajo la rúbrica de cada cantiga de loor o decenal ocupando el ancho de una columna (Apéndice A). Estas miniaturas tratan de recoger el conocimiento de los instrumentos musicales al que los artífices del códice tenían acceso, ya que se retrata una gran variedad de ellos. Además de estas, el códice cuenta con una miniatura en el folio 29r que ocupa el ancho de ambas columnas (Ilustración 6). Esta imagen constituye un espacio dividido por una estructura arquitectónica de cinco arcos, lo que sugiere un espacio interior. La figura del rey se sitúa bajo el arco central leyendo de un cuaderno abierto sobre un atril. A la derecha de esta figura, se representa a cuatro personas. Una de ellas, que comparte una mirada con el rey, sostiene un rótulo en su mano izquierda y una pluma en su mano derecha en actitud de escritura. Una segunda figura sostiene un cuaderno abierto en su regazo. A la izquierda del rey, cuatro figuras

sentadas representan a los miembros de la corte. En los exteriores izquierdo y derecho de la imagen se encuentran dos grupos de dos músicos de pie con instrumentos de cuerda; en el grupo de la izquierda, uno de ellos parece encontrarse afinando el instrumento musical que sujeta mientras que el otro se encuentra en actitud de hacerlo sonar. Al igual que los otros manuscritos, el Códice de los músicos contiene dos tipos de iniciales que sirven para señalar el comienzo de la cantiga y el comienzo de una nueva sección de la forma poética, el estribillo o las estrofas. Todas las iniciales están realizadas con florituras alternando tinta roja y azul. Las iniciales de comienzo de cantiga son de mayor tamaño que el resto de iniciales. Únicamente la inicial de la primera cantiga sigue el estilo de las iniciales de cantiga del Códice Rico: altamente decoradas con motivos botánicos y zoológicos. La notación musical diastemática cuadrada y mensural está realizada mediante tinta negra en un pautado de tinta roja.

Este códice, de 361 folios de 404 x 274 mm de pergamino de gran calidad, comenzó a realizarse en torno a 1280. Está formado por 46 cuadernos, de los cuales 42 son cuaterniones, el segundo y el último son terniones y el 13º es un quinión. El contenido del códice es el siguiente: el prólogo a las *Cantigas de festas* y doce de estas cantigas (ff. 1r-12v), índice en el que se incluyen el prólogo, 400 cantigas y una *petição*, numerada como cantiga 401 (ff. 13r-26v), dos folios en blanco (ff. 27r-28r), la intitulación (f. 28v), el prólogo (ff. 28v/b-29r), 400 cantigas (ff. 29r-359v), la *petição* (ff. 359v-361r) y una composición final de contenido similar a la *petição*, ausente en el

índice y que carece de rúbrica y de pautado para la notación musical, cuyo estribillo dice “Santa Maria, nenbre-vos de mi / e daquelo pouco que vos servi” (f. 361).⁵

Tradicionalmente considerado como el códice prínceps, el Códice de los músicos probablemente comenzó a elaborarse simultáneamente al Códice de Florencia en vista de la lentitud con la que avanzaba la elaboración del proyecto de los Códices de las Historias, el nombre conjunto que reciben el Códice Rico y el Códice de Florencia, para garantizar la preservación de la colección completa (Parkinson, “The Evolution”, 227). A pesar de ser un manuscrito de gran calidad material y complejidad de creación, producido con sumo cuidado, contiene algunos errores sorprendentes. Entre otros, se anuncian e incluyen 400 composiciones, pero siete de ellas están repetidas y contiene muchos más errores de copia y evidencias de correcciones que los otros tres manuscritos. Las *Cantigas de festas* se incluyen al principio del manuscrito sin mención a ellas en el índice, lo que puede sugerir que se trata de una interpolación posterior a la concepción del manuscrito.⁶ La acumulación de imperfecciones frente al Códice Rico, junto al número de composiciones repetidas en el Códice de los músicos y a la consideración de la música y el texto del Códice Rico como un estadio intermedio entre el Códice de Toledo y el Códice de los músicos sirven de base para justificar la consideración del Códice de los músicos como el códice que presenta el estadio más reciente de la colección, pues se produciría en los últimos años del reinado de Alfonso X o incluso tras

⁵ Para las citas de cantigas, excepto para la cantiga 80, utilizo la edición de Castalia de Walter Mettmann (1986-1989) por tratarse de la edición más accesible.

⁶ Teniendo en cuenta que los dos primeros cuadernos son terniones y que las *Cantigas de festas* se incluyen en los primeros 12 folios, se puede afirmar que estas composiciones podrían ser una interpolación posterior.

su muerte (Ferreira, “The Stemma”, 91; “A música”, 192). De esta merma en las circunstancias materiales de producción derivarían sus imperfecciones (Wulstan 174).

La rica materialidad de estos códices y la interrelación entre texto, música e imagen han sido ampliamente ignoradas en la transmisión de las *Cantigas de Santa María*, modificando la recepción de la obra. En el siglo XIX, la proyectada edición de Florencio Janer⁷ y la edición del marqués de Valmar se desprenden de las imágenes y la decoración de los códices. La edición de Florencio Janer habría mantenido el aspecto musical, no así la edición del marqués de Valmar de 1889.

En 1922, Julián Ribera publica una reproducción facsimilar del Códice de Toledo, incluyéndola en su trabajo *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. En él, se proporcionan reproducciones fotográficas en blanco y negro de la notación musical y la parte correspondiente de la letra que se incluye bajo los pentagramas, pero el texto restante de la cantiga, que no aparece asociado a música, es eliminado de la reproducción.

La edición textual por excelencia, la producida por Walter Mettmann entre 1949 y 1972, es la que en mayor medida textualiza las cantigas, pues las presenta como si solamente se tratara de un texto verbal, excluyendo las miniaturas presentes en los códices y su musicalidad en forma de partituras o influyendo en sus decisiones editoriales. En esta edición se toma el Códice de los músicos como texto base, juzgado el

⁷ Janer, Florencio. *Copia de las Cantigas del rey don Alfonso el Sabio, según los dos códices del Escorial, con las notas, citas e índices de los mismos códices, para la publicación de las mismas / que proyectaba Florencio Janer, en / atención a haber obtenido Real Orden para / verificarlo concedida por S. M. la Reina / Doña Isabel Segunda, / en 11 de Setiembre de 1862*. Entre 1862 y 1866?, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Mss/5982-Mss/5983.

más idóneo de los manuscritos por ser el más completo, del que se enmiendan los errores de lengua que el editor considera evidentes y errores de métrica tanto por juicio editorial como valiéndose del texto del resto de manuscritos. Ediciones recientes, como la de Jesús Montoya (1988) y la nueva edición de Walter Mettmann (1986-1989), han hecho un esfuerzo por incorporar la música y las imágenes, añadiendo algunas partituras y miniaturas a sus ediciones, pero las limitaciones materiales de estos volúmenes destinados a un público general a un precio asequible impiden que puedan aparecer en mayor medida. Solo tengo conocimiento de una edición que incluya el texto junto a las imágenes, aunque estas están reproducidas en blanco y negro: la edición de Luis Beltrán titulada *Cuarenta y cinco cantigas del Códice Rico de Alfonso el Sabio. Textos pictóricos y verbales*.

Actualmente, el Center for the Study of the Cantigas de Santa Maria, en la Universidad de Oxford, está trabajando en una nueva edición crítica de las *Cantigas*. En 2010 se publicaron 45 de estos textos como parte de la MHRA Critical Texts series y el recurso web del proyecto ofrece acceso a una versión del borrador de algunas cantigas adicionales. Según los criterios de edición establecidos en la introducción de los textos con versión publicada, la edición se ha preparado para facilitar la lectura y la interpretación musical (Parkinson, “Introducción” 16). Además de esta atención a la influencia que la musicalidad de las cantigas tiene en el texto, el sitio web del centro ofrece una base de datos de cada cantiga, en la que se incluye a la compilación de grabaciones recogida por Roberge y enlaces a las transcripciones diplomáticas de Ferreira et al. Sin embargo, en la base de datos se refieren a las cantigas como poemas, a pesar de

rechazar esta categoría en la introducción a la edición publicada (Parkinson, “Introducción” 1). En cuanto a las imágenes, la única miniatura recogida o enlazada en la página web es la que precede al prólogo en el *Códice de los Músicos*, que se incluye en la cabecera de la página web junto al título del recurso. En la página de inicio se proveen enlaces a las digitalizaciones de los cuatro códices.

Las ediciones musicales destinadas a intérpretes mantienen la notación musical y el texto de las cantigas, si bien las imágenes y otros aspectos materiales de los códices son ignorados. Además, por cuestiones de dificultad de acceso a los códices, las versiones que ofrecen no proceden de estos, sino de la edición de Walter Mettmann y la transcripción de Higiní Anglès. En lo que concierne al repaso de las ediciones musicales, la edición del musicólogo Higiní Anglès es de mención obligatoria por su monumentalidad e influencia posterior. En 1943, Anglès realizó una transcripción de la notación de las cantigas y elaboró partituras para cada una de ellas basadas en el Códice de los músicos, del que corrige lo que considera errores evidentes de copista y moderniza la notación musical. Además, proporciona un aparato de variantes procedentes del Códice de Toledo y del Códice Rico situado en la parte superior de los pentagramas, aunque la notación del Códice de Toledo proviene de las notas de Anglès tomadas tras consultar una copia del Códice de Toledo realizada en 1755 por el padre Andrés Burriel,⁸ ya que Anglès, que se encontraba exiliado en Alemania, no tenía acceso al manuscrito original (Ferreira, “The Stemma” 74). Bajo el pentagrama se presentan las sílabas de la cantiga de manera que correspondan con la nota o notas con las que han de ser cantadas; sin

⁸ MSS/13055, actualmente albergado en la Biblioteca Nacional de España.

embargo, solamente se incluyen el estribillo y la primera estrofa, teniendo que recurrir a la edición facsimilar del volumen 1, que no fue publicada hasta 1964, para acceder al texto completo.

El trabajo monumental de Higiní Anglès determinó en gran medida que las siguientes versiones musicales procedieran del Códice de los músicos, ayudado por el limitado acceso al Códice Rico y al Códice de Florencia y por el debate en torno a la antigüedad del Códice de Toledo y el menor número de cantigas transmitidas por este códice, por lo cual es percibido generalmente como incompleto. Es el caso de *Cantigas de Santa Maria for Singers*, una edición digital de las *Cantigas* destinada a músicos, y aun de varias ediciones musicales publicadas en las dos primeras décadas del siglo XXI, como las preparadas por Martin Cunningham (2000), que incluye únicamente las cantigas de loor, Roberto Pla Sales (2001), Chris Elmes (2004-2013) y Pedro López Elum (2005). Excepto *Cantigas de Santa Maria for Singers*, las partituras de estas ediciones suponen ediciones modernizadas de la notación del Códice de Toledo. Todas ellas están realizadas en base a la reproducción facsimilar del Códice de los músicos de la edición de Higiní Anglès, publicada en 1964, o a su transcripción publicada en 1942. Para el texto ofrecido, los editores se sirven de una de las dos ediciones de Mettmann. En estas ediciones, la letra de las cantigas se incluye bajo las figuras musicales, haciendo coincidir cada sílaba con la nota con la que ha de ser cantada.

En lo que respecta al estudio de las imágenes de los códices, las miniaturas han recibido atención por parte de historiadores del arte y han sido reproducidas de manera independiente en varias ocasiones, aunque casi siempre de forma fragmentaria, es decir,

reproduciendo viñetas o solamente algunas de las miniaturas bien como pretexto para hablar de su contenido, bien como ilustración a estudios de otros temas, bien en forma de artículos que lidian con aspectos de las miniaturas de los códices de las *Cantigas* (Snow, *Poetry* 430). Las reproducciones más significativas por cuanto a su elevado número recogidas en un solo volumen son las que se encuentran en *Las Cántigas: estudio arqueológico de sus miniaturas*, estudio de José Guerrero Lovillo publicado en 1949. En este estudio, se proporciona una taxonomía de las vestimentas, armas, arquitectura, pintura, escultura, decoración interior y exterior y objetos decorativos de uso diario, para los que el autor incorpora bocetos realizados a partir de las miniaturas. A continuación, se ofrece una reproducción de todas las miniaturas del Códice Rico. Si bien el tamaño de este estudio, realizado en folio, permite apreciar con mayor claridad los detalles de las miniaturas, desafortunadamente, solo fue posible una reproducción en blanco y negro.

Un recurso interesante que ofrece las imágenes en color es *The Index of Medieval Art*, una base de datos de arte medieval elaborada por Princeton University. Sin embargo, este recurso no es de acceso abierto, dado que se requiere del pago de una suscripción para acceder a las reproducciones. Basándome en la información ofrecida por los metadatos, todo parece indicar que esta base de datos cuenta con la mayoría de las imágenes del Códice Rico y el Códice de Florencia. Las imágenes en acceso abierto ofrecidas como muestra en el *Index* revelan que el único aspecto del códice incluido en esta base de datos son las iluminaciones, no interesándose por reproducir la música ni el texto de las cantigas debido al enfoque de la base de datos, suponiendo un caso adicional de separación entre los tres modos de significación presentes en las cantigas.

El único tipo de ediciones que mantienen aspectos de la materialidad de la obra original son las reproducciones facsimilares y las digitalizaciones de los códices. La editorial Edilán publicó el facsímil del Códice Rico en 1979 y del Códice de Florencia en 1989. Patrimonio Nacional hizo lo propio en 2011 con el Códice Rico. Estos facsímiles, realizados con enorme cuidado, ya que reproducen la encuadernación, los cuadernos, e incluso la evidencia de folios perdidos, son de difícil acceso, pues se trata de ediciones de lujo de alto coste realizadas en edición limitada. Finalmente, el Consello de Cultura Galega promovió en 2003 la reproducción facsímil del Códice de Toledo, de la que se realizó una segunda tirada en 2008. Este códice, actualmente albergado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), ha sido digitalizado y se encuentra accesible en la Biblioteca Digital Hispánica, gestionada por la propia BNE. Por su parte, el Códice de Florencia cuenta también con una digitalización accesible en *Internet Archive*. Los códices escurialenses, cuya gestión y digitalización corresponde a Patrimonio Nacional, fueron digitalizados en julio de 2021, inaugurando la biblioteca digital de la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.

Los facsímiles y digitalizaciones son tremendamente valiosos porque permiten acceder al contenido de los códices sin necesidad de desplazarse a las bibliotecas que los albergan, facilitando al mismo tiempo la preservación de los originales. Sin embargo, no se trata de ediciones que incorporen las interpretaciones de un lector experto, un editor, que hagan posible que un público no especializado en las *Cantigas*, en paleografía o en la idiosincrática notación musical de los códices pueda acceder a la obra alfonsí.

Con este doble propósito, preparar una edición que incorpore los tres aspectos presentes en los manuscritos, texto, música e imagen, destinado a un público amplio y variado compuesto por lectores casuales, escolares y eruditos, surge este proyecto. Para ello, prepararé una edición electrónica de una cantiga, la número 80 según la numeración del Códice de los músicos, siguiendo algunos de los principios fundamentales de la llamada nueva filología o filología material: la atención a la materialidad de los códices, la sociología de los textos y la noción de la variante.

En el segundo capítulo titulado “Canciones para la memoria: La materialidad de los códices de las Cantigas de Santa María”, el análisis de la materialidad de los códices me lleva a afirmar que su función principal es la de servir como objetos de estudio. La transmisión de obras y textos preservados en objetos materiales se ha llevado a cabo de diferentes modos a lo largo de la historia. Estos han sido copiados en diferentes soportes materiales y formatos para garantizar su supervivencia, como en el paso de papiro a pergamino, de rollos a códices. Existen diferentes acercamientos teóricos sobre cómo ha de llevarse a cabo esta copia, desde la preservación más fiel posible a los originales a la intervención y adaptación necesaria según los criterios de un editor. Uno de los más recientes acercamientos teóricos es el representado por la llamada nueva filología, desarrollada en torno a la década de 1990. Según M. J. Driscoll, las obras literarias existen con relación a su materialidad, sus procesos colectivos de creación y su diseminación a lo largo del tiempo y estos aspectos determinan y modifican su forma, significado y recepción en un momento dado, por lo que las obras no pueden ser separadas de los objetos que las transmiten (90-1).

En este capítulo pongo el enfoque en la materialidad de los códices que transmiten las *Cantigas de Santa María*. Ello me permite, primeramente, discernir que las cantigas son ante todo composiciones musicales con letra, como demuestra la presencia de notación musical o la intención de incluirla en su tradición manuscrita. Esto último ocurre en el Códice de Florencia, que quedó inacabado y carece de notación musical. Asimismo, el contenido de las imágenes de iniciales o de apertura – las imágenes que preceden al contenido de la obra – del Códice Rico y del Códice de los músicos, en las que se incluyen músicos durante lo que parece ser el momento de composición de la obra, pone de manifiesto la naturaleza musical de las *Cantigas de Santa María*. En segundo lugar, la atención a la materialidad nos indica una de las funciones primordiales de los códices: su destino para la memorización. Tanto las imágenes en los códices miniados como su naturaleza musical y diversos aspectos de la *mise en page*, especialmente la gramática de la legibilidad, es decir, el papel que los elementos gráficos y visuales de la página juegan en la lectura, comprensión y significado de un texto, indican que los manuscritos propician su uso para el estudio y la memorización de su contenido, de manera que este pueda ser empleado posteriormente para su interpretación musical. Del análisis de estos aspectos de la materialidad del códice se desprende la necesidad de presentar los aspectos significativos en una edición de tal manera que los lectores contemporáneos puedan experimentar los modos de lectura de esta obra medieval, varias colecciones de canciones, primordialmente, para el estudio y memorización, por lo que habrán de incluirse la notación musical en la forma en la que está incluida junto al texto, las imágenes y la gramática de la legibilidad.

En el tercer capítulo, titulado “Establecimiento del texto de la cantiga ‘De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor’”, considero las relaciones textuales entre los manuscritos para afirmar que cada uno de ellos representa un estadio diferente de la empresa mariana alfonsí y, por tanto, cada una de las colecciones recoge versiones igualmente válidas que deben editarse en sí mismas. De las 400 *Cantigas de Santa María*, aproximadamente 100 existen en tres versiones, recogidas en el Códice de Toledo, el Códice Rico y el Códice de los músicos, y aproximadamente 300 existen en dos versiones, recogidas en el Códice Rico o el Códice de Florencia y en el Códice de los músicos. Menos de 100 existen en una única versión presente en el Códice de los músicos. La carencia de una edición de las *Cantigas de Santa María* que ponga de relieve la existencia de múltiples colecciones y múltiples versiones del contenido de esta obra justifica el presente proyecto de tesis doctoral, pues las ediciones textuales existentes, aunque siguen diferentes criterios para tomar decisiones de presentación textual, presentan una única versión de los textos, relegando las variantes a un aparato crítico. Para establecer el texto, mis criterios se basan en la legibilidad y la posibilidad de interpretación. En el aspecto ortográfico, busco la correspondencia biunívoca grafía-fonema según los criterios de la norma alfonsí. Esto quiere decir que trato de utilizar la grafía de forma que cada letra represente un solo sonido, aunque en los casos de sibilantes, entre otros, sigo los usos de los manuscritos alfonsíes, como el uso de “s” en posición inicial y final y de “ss” en posición intervocálica para representar el sonido /s/. Desarrollo abreviaturas, y modernizo los signos ortográficos como unión y separación de palabras, acentuación, guiones, apóstrofos y puntuación. Intervengo para corregir errores

evidentes de lengua y para garantizar la posibilidad de representación, para lo que ofrezco una propuesta de silabeo que me permita determinar si la cantiga es interpretable mediante las figuras y las sílabas tal como están conservadas, pero no modifico influencias de otras lenguas, como castellanismos o latinismos, si el resultado es interpretable.

Varios motivos responden a la decisión de escoger la cantiga “De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor”. En primer lugar, se trata una cantiga presente en tres de los códices conservados, el Códice de Toledo, el Códice Rico y el Códice de los músicos. En segundo lugar, he escogido una cantiga de loor, ya que solamente estas presentan miniaturas en el Códice de los músicos, para poder considerar las diferentes funciones que las imágenes cumplen en los manuscritos. En tercer lugar, he dado prioridad a las cantigas cuya forma poética fuera el zéjel, ya que, si bien no es la forma más común de las cantigas de loor, sí lo es de las cantigas en su conjunto. El zéjel es una forma poética de origen árabe o hispanoárabe que consiste en un estribillo seguido de un número variable de versos, cuyo último verso presenta la misma rima que el estribillo, verso conocido como ‘vuelta’. Finalmente, entre las cantigas que cumplen estas tres características, presencia en el Códice de Toledo, cantiga de loor y forma de zéjel, la cantiga “De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor” es la que mayor variedad lingüística presenta.

En el cuarto y último capítulo, titulado “Nueva filología y ediciones digitales: TEI e hipertextualidad”, razono el formato que mi edición digital de las *Cantigas de la Santa María* tendrá. La necesidad de incorporar algunos aspectos de la materialidad de los

códices, especialmente la música, las imágenes y los elementos relacionados con la gramática de la legibilidad que no han sido incluidos en ninguna edición actual, salvo las facsimilares y las digitalizaciones, justifican la propuesta de una edición llevada a cabo a través del marcado de la Text Encoding Initiative (TEI), un vocabulario de marcado descriptivo de textos humanísticos para ser publicados en un entorno digital. Como su propio nombre indica, un vocabulario descriptivo sirve para describir información observada por quien marca el texto y que esta persona considera de suficiente relevancia, respondiendo a diversos motivos, para ser señalada. Después de realizar este marcado, el texto producido se procesa mediante una hoja de estilo, un documento creado mediante lenguaje de marcado procedural que da instrucciones al programa que los procesa de cómo ha de ser presentada y dispuesta la información en la pantalla.

En segundo lugar, en el entorno digital es posible el empleo de hipervínculos, lo cual permite presentar los textos musicales, verbales y pictóricos conservados en los códices que son objeto de este estudio poniendo de relieve sus variantes y la legitimidad de cada una de ellas, ya que los hipervínculos que enlazan unos textos con otros presentan sus relaciones como igualmente válidas, y no como una relación jerárquica entre las variantes. Por tanto, al permitir el entorno digital presentar una multiplicidad de versiones y ponerlas en relación de coordinación y no de subordinación mediante el hipertexto, ninguna lectura es favorecida sobre otras.

Tras definir el concepto de intertextualidad, propondré una clasificación de ediciones, ediciones intratextuales, intertextuales y extratextuales, para razonar mi decisión de llevar a cabo una edición, en una primera fase del proyecto, de los propios

códices medievales y las relaciones entre ellos, para entender la obra en su propia materialidad. En fases futuras, los textos con los que se relaciona cada cantiga se podrán ampliar en una edición extratextual que permita comprender las colecciones marianas alfonsíes en su contexto histórico y entender su lugar en el desarrollo de la devoción mariana.

Capítulo 2. Canciones para la memoria: La materialidad de los códices de las *Cantigas de Santa María*

La transmisión de obras y textos preservados en objetos materiales se ha llevado a cabo de diferentes modos a lo largo de la historia. Estos han sido copiados en diferentes soportes materiales y formatos para garantizar su supervivencia, como en el paso de papiro a pergamino, de rollos a códices. Existen diferentes acercamientos teóricos sobre cómo ha de llevarse a cabo esta copia, desde la preservación más fiel posible a los originales a la intervención y adaptación necesaria según los criterios de un editor. Uno de los más recientes acercamientos teóricos es el representado por la llamada nueva filología, desarrollada en torno a la década de 1990. Según M. J. Driscoll, las obras literarias existen con relación a su materialidad, sus procesos colectivos de creación y su diseminación a lo largo del tiempo y estos aspectos determinan y modifican su forma, significado y recepción en un momento dado (90-1). Según este acercamiento, el significado pleno de una obra no puede ser estudiado en ediciones, sino en los objetos en los que se ha transmitido a lo largo de la historia. Previamente a mi edición, informada por las propuestas de la nueva filología, estudiaré la materialidad de las obras, sus procesos de creación y su diseminación a lo largo del tiempo para tomar decisiones de edición que los tengan en cuenta para preservar los significados codificados en la materialidad que considero relevante destacar.

Por ello, en este capítulo pongo el enfoque en la materialidad de los códices que transmiten las *Cantigas de Santa María*. Ello me permite, primeramente, discernir que las cantigas son ante todo composiciones musicales con letra, como demuestra la presencia de notación musical o la intención de incluirla en su tradición manuscrita. Esto último ocurre en el Códice de Florencia, que quedó inacabado y carece de notación musical. Asimismo, el contenido de las imágenes de iniciales o de apertura – las imágenes que preceden al contenido de la obra – del Códice Rico y del Códice de los músicos, en las que se incluyen músicos durante lo que parece ser el momento de composición de la obra, pone de manifiesto la naturaleza musical de las *Cantigas de Santa María*. En segundo lugar, la atención a la materialidad nos indica una de las funciones primordiales de los códices: su destino para la memorización. Tanto las imágenes en los códices miniados como su naturaleza musical y diversos aspectos de la *mise en page* indican que los manuscritos propician su uso para el estudio y la memorización de su contenido, de manera que este pueda ser empleado posteriormente para su interpretación musical. Del análisis de estos aspectos de la materialidad del código se desprende la necesidad de presentar los aspectos significativos en una edición de tal manera que los lectores contemporáneos puedan experimentar los modos de lectura de esta obra medieval, varias colecciones de canciones, primordialmente, para el estudio y memorización, por lo que habrán de incluirse la notación musical en la forma en la que está incluida junto al texto en los códices, sus imágenes y su gramática de la legibilidad.

En su artículo “The Words on the Page: Thoughts on Philology, Old and New”, publicado en el volumen *Creating the medieval saga*, Matthew Driscoll resume la importancia de la materialidad para la nueva filología del siguiente modo:

Literary works do not exist independently of their material embodiments, and the physical form of the text is an integral part of its meaning; one needs therefore to look at ‘the whole book’, and the relationships between the text and such features as form and layout, illumination, rubrics and other paratextual features, and, not least, the surrounding texts. (90)

En este fragmento, Driscoll se refiere a la importancia de la materialidad de los códices que contienen los textos en la conformación de su significado, por lo que estos aspectos habrían de mantenerse de algún modo en una edición para que los lectores y estudiosos puedan atender a la totalidad del *libro* a la hora de discernir su sentido.

Desde el punto de vista material, los cuatro códices que transmiten las *Cantigas de Santa María*, el Códice de Toledo, el Códice Rico, el Códice de Florencia y el Códice de los músicos, han fascinado por lo multimodal de su contenido, pues consisten en el texto poético, que hace las veces de letra de las cantigas, la notación musical con la que han de ser interpretadas y, en el caso de los códices regios, las miniaturas incluidas en sus folios (Apéndice A). Sin embargo, esta materialidad no ha sido preservada en la transmisión de la obra, afectando enormemente a su recepción. Aunque mantienen el nombre de *cantigas*, ‘canciones’ en gallego-portugués, la musicalidad de la obra no es incluida en la mayor parte de ediciones, excepto en aquellas destinadas exclusivamente a intérpretes. En las ediciones no musicales, los lectores no solo no pueden interpretar las

melodías si así lo desearan, sino que es posible que ni siquiera sean conscientes de que lo que están leyendo son letras y no poemas. Con la destrucción de la materialidad de los códices y su *mise en page* la posibilidad de memorizar las cantigas, función con la que los manuscritos fueron creados, se ve enormemente reducida.

El significado de las *Cantigas de Santa María* se realiza, eminentemente, a través de texto y música, puesto que la obra fue concebida como colecciones de composiciones musicales dedicadas a la Virgen María. En la intitulación a las *Cantigas* presente en tres de los códices que las transmiten, el Códice de Toledo, el Códice Rico y el Códice de los músicos, se expresa el propósito de componer “cantares e sões / sabrosos de cantar” (vv. 25-26).⁹ La tradición codicológica de las *Cantigas de Santa María* evidencia el papel fundamental de la música en la colección de milagros marianos (Apéndice A). Esta colección ha sido preservada en cuatro manuscritos. De ellos, tres incluyen notación musical para cada una de las cantigas: el Códice de Toledo, el Códice Rico y el Códice de los músicos. La disposición de la notación musical, diastemática y cuadrada, sigue la misma estructura general en todos los códices. En general, el pentagrama, realizado en tinta roja, ocupa el ancho de una columna cuando las cantigas se disponen en dos columnas – la mayoría de los casos – y un espacio ligeramente inferior a o del ancho de la caja de escritura cuando las cantigas se disponen en una columna. En estas líneas se inscriben las figuras musicales en tinta negra. Bajo las notas en el pentagrama se encuentran escritos los versos correspondientes al estribillo y a la primera estrofa de cada

⁹ Para la reproducción de fragmentos de las *Cantigas de Santa María*, sigo la edición de 1986-1989 de Walter Mettmann, debido a la relativa facilidad con la que el texto puede ser localizado y consultado.

cantiga, indicando que el texto debe ser interpretado junto a la melodía de la notación musical. El resto de estrofas se reproducen a continuación del pentagrama sin música asociada a ellas.

El Códice de Toledo es considerado ampliamente como una copia realizada de forma ajena al *scriptorium* alfonsí a partir de una colección primitiva de cantigas en torno a la última década del siglo XIII o a comienzos del siglo XIV (Fernández Fernández, “Este livro” 48; Menéndez Pidal 26). Además de contener el menor número de cantigas, sigue una organización diferente al resto de los códices que muestra evidencias de reconfiguración del proyecto (Mettmann 39). Tanto desde el punto de vista textual como desde el punto de vista musical, el contenido del Códice Rico representa un estadio intermedio entre el Códice de Toledo y el Códice de los músicos, pues el Códice Rico lee en ocasiones con el Códice de Toledo y en otras ocasiones con el Códice de los músicos (Ferreira 65; 91). La combinación de estos dos factores, el estadio organizativo primitivo y las versiones intermedias del Códice Rico, indican la antigüedad del contenido del Códice de Toledo. La presencia de música en este códice es un indicador de que, desde su origen, la colección fue concebida como una colección de canciones.

El Códice de Florencia, en gran medida incompleto, demuestra igualmente el rol imprescindible de la música en las cantigas. Mientras que la notación musical no está incorporada en los pentagramas, estos sí están marcados mediante tinta roja en la página. La inclusión de pentagramas indica que, de haber sido terminado, este códice también preservaría la notación musical correspondiente a cada cantiga y que, por tanto, en todos los códices se habría incorporado la música de las cantigas.

El Códice de los músicos probablemente comenzó a elaborarse simultáneamente al Códice de Florencia en vista de la lentitud con la que avanzaba la elaboración del proyecto de los Códices de las Historias para garantizar la preservación de la colección completa (Parkinson, “The Evolution”, 227). El modo de trabajo de copia que se puede deducir de la observación de los elementos incompletos del Códice de Florencia sugiere que se priorizaba la copia del texto a la copia de la notación musical, pues el texto de las cantigas está preservado, mientras que la música está ausente. En el propio Códice de los músicos, la *mise en page* de la última composición indica que, una vez copiado el texto, la intención era añadir el pautaado y posteriormente la notación musical. Cada línea de texto del primer estribillo y de la primera estrofa está copiada dejando varias líneas de pautaado vacías, mientras que los versos del resto de la composición ocupan todos los renglones disponibles en la página. Esto indica que en los espacios en blanco habría de añadirse algún elemento posteriormente. El espacio en blanco tiene un tamaño similar al ocupado por los pentagramas en el resto de composiciones, por lo que es lógico asumir que estos huecos se habrían reservado para el pautaado (Ilustración 3).

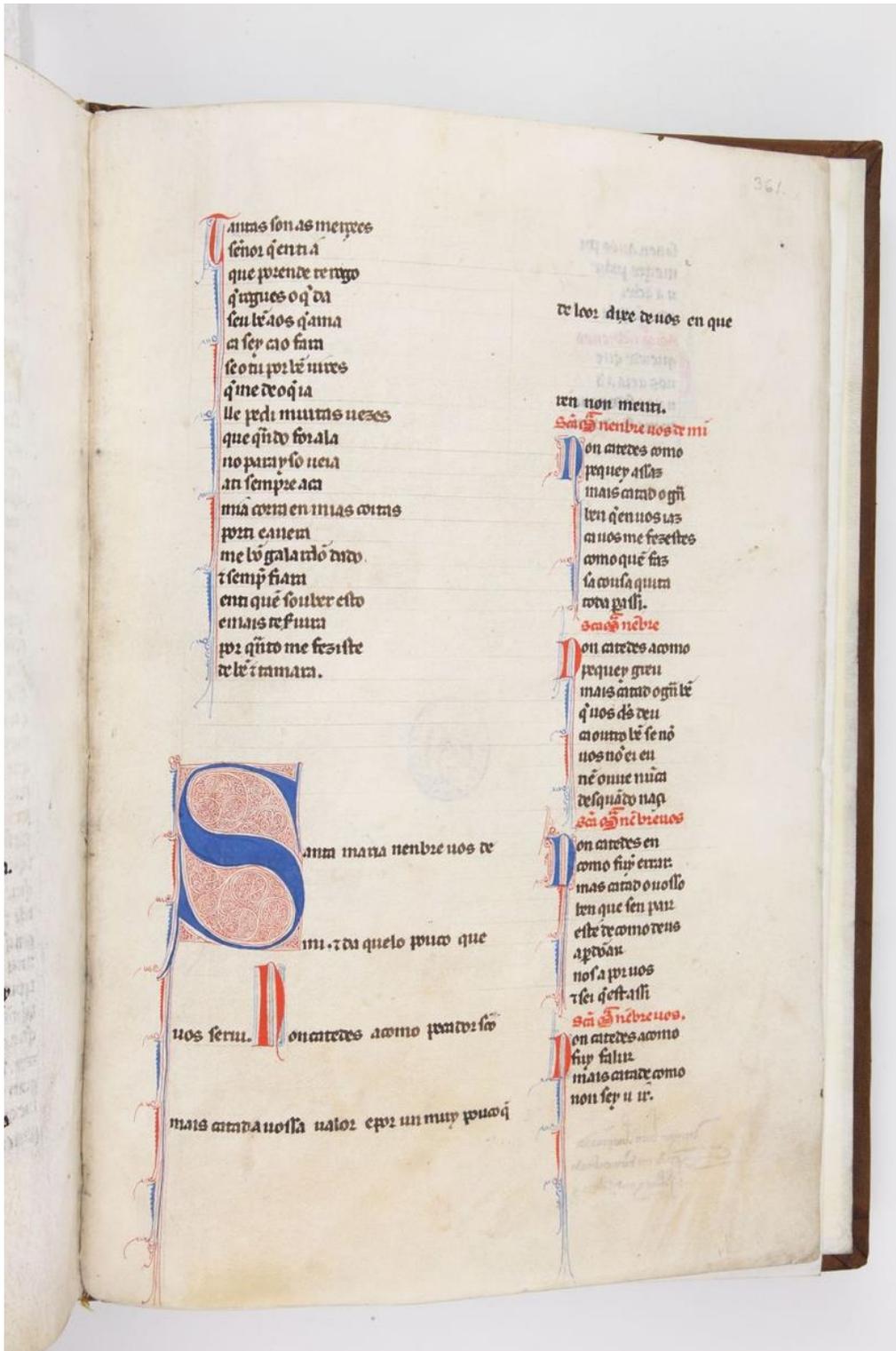


Ilustración 3 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 361r

Estos fenómenos en ningún modo implican que, desde el punto de vista de la composición y conceptualización de la obra, el aspecto verbal de las cantigas se considerara prioritario sobre el aspecto musical. Si la música y el texto hubieran sido concebidos como elementos independientes, la mera producción de un códice que contuviera el texto de las cantigas hubiera resultado suficiente para asegurar que la colección de milagros se conservara. Sin embargo, había una clara intencionalidad en el significativamente llamado Códice de los músicos de conservar tanto música como texto.

La centralidad de la música en esta colección de milagros se puede apreciar también en las dos imágenes iniciales del Códice Rico y en la del Códice de los músicos. En estas tres imágenes se representa el proceso de composición y copia de las *Cantigas de Santa María* (Ilustraciones 8, 5 y 6). Independientemente de la correspondencia entre el proceso real de composición y copia y su representación en estas imágenes, la importancia del contenido de las imágenes es que ilustra, cuanto menos, la conceptualización de la obra, si no el propio proceso de composición o de copia o la intención interpretativa posterior. En dos de las miniaturas se representan músicos formando parte del proceso representado, poniendo de relieve la naturaleza musical de estas composiciones.

Tradicionalmente, las imágenes de presentación o de dedicación consisten en una imagen situada antes del comienzo del texto que representa al patrocinador de un manuscrito recibéndolo de manos de los artífices del códice, de ahí su nombre (Domínguez Rodríguez, “Imágenes de presentación” 267). Un ejemplo de este tipo de iluminaciones más tradicionales puede apreciarse en recto del primer folio del códice

escorialense h-I-16, un códice alfonsí del *Libro de las formas e de las imágenes que son en los cielos* (Ilustración 4). En esta inicial historiada y habitada, el rey Alfonso, sentado en un escaño, sostiene y señala un libro que le está siendo entregado por cinco figuras arrodilladas ante él.



Ilustración 4 Ms. h-I-16, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 1r

Este tipo de representación contrasta con las miniaturas iniciales de los códices de las *Cantigas de Santa María*, en las que el monarca no está recibiendo el manuscrito, sino que aparece en una posición central participando del proceso de creación. Su posición como sabio y autor y no como receptor del códice se puede observar en los atributos con los que aparece representado. Su condición de rey se simboliza mediante su corona, su escaño a modo de trono, sus vestimentas lujosas y el espacio cortesano en el que se le representa, pero carece de otros atributos habituales de los monarcas europeos, el cetro y la poma. Por otro lado, en las miniaturas de presentación, el gesto de la mano del rey, cuyo dedo índice está erguido y señala el libro que sostiene en las manos, recuerda al gesto de Sócrates según *Bocados de Oro*, quien “cuando hablaba movía el dedo que es dicho index” (Domínguez Rodríguez, “La miniatura” 11-2). Mediante el gesto de su mano, Alfonso es equiparado con otros sabios.

En el Códice Rico hay dos imágenes de presentación o, mejor llamadas, imágenes iniciales o de apertura. La primera de ellas, de 122 x 106 mm, ocupa el espacio de la columna a (columna izquierda) (Ilustración 8). En ella, se aprecia una estructura arquitectónica de tres arcos. Bajo el arco central, se representa la figura del rey Alfonso X sentada en un escaño sosteniendo un pergamino en su mano izquierda que señala con el índice de su mano derecha, postura que lo identifica como coordinador del proyecto. En el pergamino se pueden leer los primeros versos de la introducción incluida bajo la imagen. A cada lado del rey, bajo los dos arcos a la derecha y a la izquierda, se representan tres figuras sentadas en el suelo, seis figuras en total. Las dos figuras situadas más cerca del rey visten ropajes clericales, mientras que las cuatro restantes llevan

vestimenta que los identifica como laicos. En cada extremo, dos de estas figuras sostienen pergaminos en blanco. El propósito de esta imagen es ilustrar la participación directa que el rey tiene en la creación de las *Cantigas de Santa María*, para distinguirlo de un papel limitado al patronazgo económico.

La segunda imagen inicial, de 123 x 223 mm, ocupa toda la caja de pautado y está enmarcada por una orla de flores que incorpora castillos y leones (Ilustración 5). La prominencia en esta miniatura de músicos, tanto de instrumentalistas como de coristas, pone de manifiesto, al menos, la conceptualización de la obra como composiciones musicales para ser interpretadas y, posiblemente, ilustre la participación de intérpretes musicales durante el proceso de creación de la obra y de los códices. En esta imagen, de nuevo se representa una estructura arquitectónica, esta vez con cinco arcos. Bajo el arco central, la figura de Alfonso X aparece representada en una posición central leyendo (¿dictando?) de un cuaderno colocado sobre un atril. Bajo cada uno de los dos arcos inmediatamente a la derecha y a la izquierda del arco central se representan dos figuras trabajando en pergaminos. Bajo el arco de la derecha se figura un escriba sosteniendo un instrumento para escribir con un pergamino con letras en su regazo, que simboliza el texto de las cantigas, mientras que a la izquierda se representa una figura con dos dedos extendidos en lo que asemeja un gesto de revisión del texto de las cantigas. En el pergamino que sostiene esta figura se puede observar un pentagrama en tinta roja bajo el cual hay letras, disposición idéntica a la *mise en page* de la notación musical en el Códice Rico, lo que identifica este objeto en la miniatura con el propio códice. En el extremo izquierdo de la imagen, bajo un arco, tres músicos sostienen instrumentos de cuerda; dos

de ellos en disposición de hacerlos sonar y uno de ellos afinándolo. En el extremo derecho, cuatro figuras sostienen un conjunto de folios mientras una de ellas, situada de frente a las otras tres, está representada con la boca abierta, en actitud de canto.

Los músicos comparten el espacio de esta composición, lo cual puede ser interpretado de dos modos. Una posible interpretación es que la imagen muestre el proceso de composición y de copia de la obra, con el rey en una posición central coordinando la copia por parte de un escribano, mientras un revisor repasa el texto en busca de posibles errores que enmendar. Los coristas sostienen un objeto formado por varios folios, quizá un cuaderno terminado, que interpretan para garantizar su corrección. Si durante su interpretación identifican errores, estos podrán ser corregidos. Una segunda explicación del significado de la imagen consiste en que los arcos de los extremos representen una temporalidad diferente a los tres arcos centrales. El objeto que los coristas sostienen no es un cuaderno, sino el códice completado. En este caso, los coristas no simbolizan la importancia de los intérpretes en el proceso de composición de la obra, sino en el uso posterior de los manuscritos, destinados para el uso por parte de músicos para que las composiciones musicales contenidos en ellos sean interpretadas. En cualquier caso, la musicalidad está presente como elemento fundamental de la obra.



Ilustración 5 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 5r

La imagen inicial del Códice de los músicos se encuentra en la mitad superior del folio 29r y ocupa el ancho de ambas columnas (Ilustración 6). Esta imagen está constituida por un espacio dividido por una estructura arquitectónica de cinco arcos, lo que sugiere un espacio interior. La figura del rey se sitúa bajo el arco central leyendo de un cuaderno abierto sobre un atril. A la derecha de esta figura, se representa a cuatro personas. Una de ellas, que comparte una mirada con el rey, sostiene un rótulo en su mano izquierda y una pluma en su mano derecha en actitud de escritura. Una segunda figura sostiene un cuaderno abierto en su regazo. A la izquierda del rey, cuatro figuras sentadas representan a los miembros de la corte. En los exteriores izquierdo y derecho de la imagen se encuentran dos grupos de dos músicos de pie con instrumentos de cuerda; en el grupo de la izquierda, uno de ellos parece encontrarse afinando el instrumento musical que sujeta mientras que el otro se encuentra en actitud de hacerlo sonar. De modo similar a la imagen inicial del Códice Rico, esta imagen puede interpretarse como representación

del proceso de composición y copia de la obra, del cual formarían parte los músicos, que compondrían o tocarían la música mientras el texto es leído y copiado o se asegurarían de su corrección. En la interpretación alternativa, una interpretación en la que los arcos extremos reflejen una temporalidad distinta a los tres arcos centrales – poco probable ya que los brazos de las figuras ocupan espacio a ambos lados de las columnas – la importancia de la música quedaría reflejada en la necesidad de su presencia en la interpretación de las cantigas. En ambas interpretaciones, la naturaleza musical de la obra es un aspecto fundamental de su representación y concepción, por lo que el texto y la música no pueden ser desligados en el proceso de transmisión de las *Cantigas de Santa María* para una adecuada recepción de la obra que tenga en cuenta la forma en la que fue concebida. Por este motivo, la interdependencia entre texto y música debe ser considerada a la hora del establecimiento del texto para que estos puedan ser interpretados, como discutiré en el siguiente capítulo.

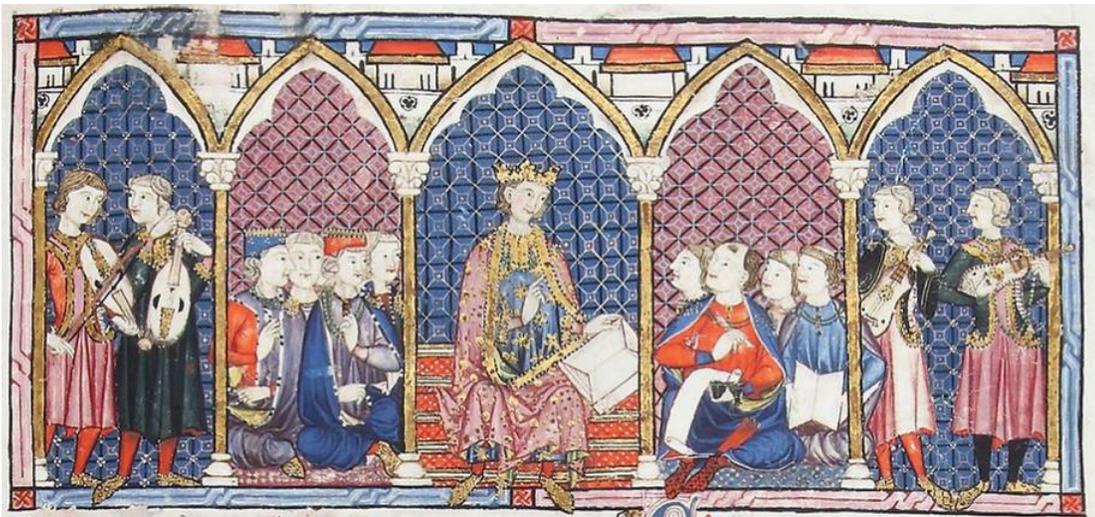


Ilustración 6 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 29r

Como vemos, la atención a la materialidad revela la influencia que esta tiene en la conformación de significado de la obra literaria. En la introducción al volumen de *Speculum* sobre la nueva filología publicado en 1990, Stephen Nichols expresa del siguiente modo la independencia e interdependencia de los diferentes elementos plasmados en la página en la conformación de significado:

The medieval folio was not raw material for text editors and art historians working separately. It contained the work of different artists or artisans - poet, scribe, illuminator, rubricator, commentator - who projected collective social attitudes as well as interartistic rivalries onto the parchment. The manuscript folio contains different systems of representation: poetic or narrative text, the highly individual and distinctive scribal hand(s) that inscribe that text, illuminated images, colored rubrications, and not infrequently glosses or commentaries in the margins or interpolated in the text. Each system is a unit independent of the others and yet calls attention to them; each tries to convey something about the other while to some extent substituting for it. (7)

La competición o independencia y complementariedad simultáneas de diferentes aspectos materiales, como la música, las imágenes y la *mise en page* es evidente en todos los códices conservados. Por ejemplo, el texto y la música conforman realidades independientes en el sentido de que pueden existir y ser comprendidas por sí mismas, prueba de ello son las ediciones literarias que únicamente transmiten el texto de las cantigas; sin embargo, al mismo tiempo, la presencia de música indica que el texto no es meramente texto, sino letra para la melodía.

Además de música, tres de los códices de las *Cantigas* contienen imágenes en adición a las imágenes de apertura: el Códice Rico, el Códice de Florencia y el Códice de los músicos. Las imágenes de los dos primeros códices, los llamados Códices de las Historias, contienen una miniatura para cada milagro que ilustra el contenido del texto con diversos grados de correspondencia entre ambos modos. El contenido de numerosas miniaturas puede ser comprendido sin referencia al texto al mismo tiempo que reflejan información similar que queda enfatizada mediante su representación pictórica. Por otro lado, algunas imágenes incluyen significados que no están recogidos en la versión textual de la cantiga, como veremos en el análisis de la miniatura de la cantiga 70 del Códice Rico, la cantiga que edito en este proyecto de tesis doctoral.¹⁰

La gran mayoría de las miniaturas de los Códices de las Historias está formada por un número par de viñetas que se distribuyen de la siguiente manera: cada imagen está constituida por seis viñetas, divididas en tres filas horizontales de dos viñetas (Ilustración 7). Hay dos excepciones a esta distribución general: la miniatura de la primera cantiga, que tiene ocho viñetas, distribuidas horizontalmente en grupos de dos, y las miniaturas de las cantigas múltiplo de cinco, que están formadas por un total de doce viñetas que ocupan el verso y el recto de dos folios consecutivos. Estas viñetas están rodeadas por un borde, cuyas franjas verticales y horizontales exteriores están ornamentadas con flores esquemáticas y con castillos y leones en los vértices para simbolizar los reinos de Castilla y León, y cuyas franjas horizontales interiores tienen bajo ellas una inscripción, llamada

¹⁰ Esta cantiga es la número 80 en el Códice de los músicos, la 70 en el Códice Rico y la 90 en el Códice de Toledo.

rótulo o cartela, escrita alternando el uso de tinta azul y roja en cada viñeta. Las viñetas se leen del mismo modo que se lee un texto occidental: de izquierda a derecha y de arriba abajo. Es por ello que Luis Beltrán utiliza las letras A, B y C para referirse a cada fila horizontal comenzando por la superior y los números 1 y 2 para referirse a cada viñeta comenzando por la izquierda. Así, A1 se refiere a la viñeta izquierda de la parte superior. En mi análisis seguiré esta nomenclatura por considerarla de gran claridad.

En cuanto a la independencia del texto y la imagen, desde que en los años 60 se comienzan a aplicar los estudios semióticos al análisis de imágenes, la relación texto-imagen en las miniaturas de los Códices de las Historias ha recibido la atención de los críticos.¹¹ En estos acercamientos se ha considerado la posibilidad de que las miniaturas sean comprendidas de manera independiente, sin referencia o conocimiento del texto. En líneas generales, podemos afirmar que ambas entidades funcionan con independencia y que el texto y la miniatura presentan una versión textual y una versión visual,

¹¹ Según Luis Beltrán, en el caso de las miniaturas de las cantigas de milagro nos encontraríamos ante una relación de independencia, dado que el contenido de las miniaturas de las cantigas de loor no guarda una relación directa y literal con la versión verbal (“Texto verbal y texto pictórico”, 329). En el caso de las cantigas de milagros, nos encontraríamos ante una relación de dependencia o, al menos, de subordinación, en la que la imagen guarda estrechas relaciones con el texto reproduciendo su contenido y sus elementos, opinión compartida por John Keller y Richard Kinkade. Otros autores, como María del Mar Rodríguez Alemán o George Greenia, han observado que la imagen difiere del texto de diversas formas debido a que se trata de distintos modos de representación, por lo que se da importancia diferentes aspectos de la narración, llegando incluso a provocar que el sentido del relato cambie (Greenia 328; Rodríguez Alemán 70-2). Esto les lleva a deducir que la miniatura no depende del poema escrito, es decir, que son independientes, a diferencia de lo expresado por Beltrán.

Estas transformaciones pueden depender también de la longitud o del tipo de contenido de las cantigas (Domínguez Rodríguez, “Texto, imagen y diseño” 323), pues en una cantiga de extensión estándar la imagen contiene menos datos que el texto y puede, por tanto, interpretarse como un resumen o una simplificación del contenido, mientras que en el caso de cantigas breves las imágenes añaden elementos para lograr ocupar seis viñetas. Según Francisco Corti, las imágenes complementan, amplían y comentan el texto aunque no haya correspondencia rigurosa (110). En otras ocasiones en las que la imagen difiere del texto, esta puede añadir información que reinterpreta el contenido (Scarborough 140; Yarza Luaces 238) u ofrecer una versión alternativa o paralela (Chico Picaza 66; Rodríguez Barral 222-24).

respectivamente, de un mismo milagro, aunque se modifican mutuamente o, en palabras de Nichols, “[each sytem] calls attention to [the other]; each tries to convey something about the other while to some extent substituting for it” (7). En última instancia, la relación de cada texto poético con su correspondiente texto pictórico y el de este con sus rótulos variará en función de cada cantiga. A continuación, analizaré la iluminación del Códice Rico de la cantiga objeto de este estudio, “De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor”, para ilustrar estas complejas relaciones de independencia y comentario de manera simultánea (Ilustración 7).



Ilustración 7 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r

El texto de esta cantiga supone una versión amplificada de la avemaría y la miniatura que la acompaña contiene representaciones de algunas de las doctrinas expresadas en esta oración. Si bien la miniatura no supone una correspondencia exacta ni total con el texto de la cantiga, sí se puede advertir la visualización de algunos versos en las seis viñetas que conforman la iluminación de la cantiga 70 en el Códice Rico. El texto de la cantiga es el siguiente:

Esta é de loor de Santa María de como a saudou o angeo

De graça chëa e damor

de Deus, acórrenos, Señor

Santa María, se te praz,

pois nosso ben tod en ti jaz,

e que teu fillo sempre faz

por ti o de que as sabor,

De graça chëa [e damor

de Deus, acórrenos, Señor]

e pois que contigo é Deus,

acorr a nós, que somos teus,

e farnos que sejamos seus

e que perçamos del pavor.

De graça chëa e damor

de Deus[, acórrenos, Sennor]

Ontras outras molleres tu

es bẽeita porque Jesu
Cristo parist e, por end, u
nos for mester, rezõador
De graça chẽa e damor
[de Deus, acórrenos, Sennor]
sei por nós, pois que bẽeit é
o fruto de ti a la fe
e, pois tu sees u el sé,
roga por nós u mester for.
De graça chẽa e damor
[de Deus, acórrenos, Sennor]
Puña, Señor, de nos salvar,
pois Deus por ti quer perdõar
mil vegadas se mil errar
eno día o pecador.
De graça chẽa e damor
de Deus[, acórrenos, Señor]¹²

¹² Esta versión textual es resultado de mi proceso de edición detallado en el capítulo 3. A continuación, incluyo la traducción de esta cantiga según el facsímil de Edilán del Códice Rico: Socórrenos, Señora, de gracia llena y de amor de Dios. / Santa María, si te place, pues en Ti yace todo nuestro bien y Tu hijo hace por Ti lo que te place. // Y pues contigo está Dios, socórrenos, que somos tuyos, y haznos que seamos suyos y que perdamos el pavor de Él. // Entre las demás mujeres, Tú eres bendita, porque pariste a Jesucristo y, por ende, cuando nos sea menester, sé defensora // por nosotros porque bendito es tu fruto y, pues asientas donde Él, ruega por nosotros cuando sea menester. // Trata, Señora, de salvarnos, pues Dios por Ti quiere perdonar mil veces, si mil errar en el día, al pecador.

La iluminación de la cantiga “De graça chëa” en el Códice Rico está dividida en seis viñetas y el espacio reservado a los rótulos aparece sin texto, algo más habitual en las cantigas de loor que en el resto de las cantigas (Ilustración 7). Las viñetas siguen un mismo esquema visual: están divididas en dos secciones, una sección superior en la que se representa el mundo celestial en forma de semicírculo en cuyo interior domina el color azul y en el que se representan las figuras bien de la Virgen María y de Jesucristo, bien únicamente de Jesucristo. La quinta viñeta supone una excepción, ya que en la mitad superior en lugar del mundo celestial aparece una planta en forma de semicírculo sostenida por María. En la mitad inferior de cada viñeta, se incluye un grupo de personas, siendo o la Virgen María o Alfonso X quienes ocupan la posición central.

En la mitad inferior de la viñeta A1 se observa la figura del rey arrodillado sosteniendo un rollo frente a la Virgen María. Tras Alfonso se encuentra un grupo de figuras en pie con sus manos en actitud de rezo que simbolizan a la corte real; ocupando la primera posición se representa al infante Manuel, hermano del rey Alfonso X. En la parte superior, en el semicírculo de fondo azul que significa el cielo, aparece la figura de Jesucristo. Esta viñeta se corresponde con el contenido del estribillo: “De graça chëa e damor / de Deus, acórrenos, Señor”. El estribillo es una petición directa de intercesión a María por parte de sus súbditos. María, como intercesora entre la humanidad y la divinidad, posee la capacidad de mediar entre sus fieles y su hijo. En la imagen, Alfonso y su corte dirigen su mirada hacia María, que comparte espacio con la corte, mientras Jesucristo aparece representado en Majestad, sentado sobre un trono en el cielo y reconocible por su halo y porque sostiene un orbe en su mano (Schiller, vol. 1, 10).



Ilustración 8a Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, A1

En la viñeta A2, todos los miembros de la corte aparecen arrodillados, mantienen su actitud de rezo, incluyendo Alfonso X, y están divididos en dos grupos situados uno frente al otro. El grupo situado a la izquierda está liderado por Alfonso, mientras que el grupo de la izquierda lo está por el infante Manuel. Ambos personajes de la realeza dirigen la vista hacia el semicírculo celestial en el que se encuentran Jesucristo y la Virgen María. Con esta imagen, se representa el primer verso de la segunda estrofa, “e pois que contigo e Deus”, pues María está en el cielo compartiendo espacio con su hijo, a diferencia de la viñeta A1 en la que María se encuentra en el mismo espacio que la corte.



Ilustración 9b Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, A2

En la viñeta B1, aparece de nuevo Alfonso X arrodillado y la Virgen María de pie. La corte alfonsí está situada en actitud de rezo tras el rey, pero esta vez se encuentran sentados. Alfonso agarra el manto de la Virgen con su mano izquierda, mientras señala al cielo con el índice de la mano derecha. En el semicírculo que representa el cielo se encuentra Cristo; en lugar de aparecer sentado sobre un trono, la mitad inferior de su cuerpo aparece rodeada de llamas, lo que guía la interpretación de esta representación de Cristo como Cristo Juez o Pantocrátor (Schiller vol.1, 29). Esta interpretación se encuentra reforzada por el texto de los versos 11 y 12 de la cantiga: “e farnos que sejamos seus e que perçamos del pavor”. El Dios que observa y juzga las acciones de sus fieles es un Dios al que estos temen, “pavor” representado por el fuego que rodea a Cristo y por el gesto de Alfonso: su desesperación le lleva a necesitar un contacto físico con María; mirarla no es suficiente.



Ilustración 10c Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, B1

La viñeta B2 se corresponde con los versos 14 y 15 de la cantiga: “Ontras outras molleres tu es bẽeita”. En ella, aparece la Virgen María sentada en posición central, lo que indica su superioridad entre las demás, rodeada por mujeres en actitud de rezo. En sus manos, María sostiene un códice. En esta viñeta, el semicírculo de la mitad superior se encuentra vacío y bajo él aparece una mano derecha con los dedos índice y corazón extendidos, es decir, en actitud de bendición.



Ilustración 11d Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, B2

En la viñeta C1 se representan dos grupos, uno de hombres arrodillados a la izquierda liderado por Alfonso X y uno de mujeres de pie, enfrentado al primer grupo, a la derecha, liderado por la Virgen María, cuya figura se encuentra en el centro de la viñeta. Cada una de las figuras que lideran cada grupo sostiene un objeto. Alfonso sostiene de nuevo un rollo o rótulo, mientras que la Virgen María sostiene una palma sobre la que aparece representado Cristo en Majestad. Este simbolismo vegetal, la palma, suele estar asociado a la infancia de Cristo en la tradición cristiana, derivado del evangelio apócrifo de Mateo, mientras que en la tradición coránica lo está al nacimiento de Cristo (Mourad 206). Dado que en el texto de la cantiga se hace referencia al nacimiento de Cristo en los versos 15 y 16 (“porque Jesu / Cristo parist”) y que el taller alfonsí era multicultural, es posible que la palma en esta viñeta se emplee para referirse a María como madre de Dios. Un estudio de los usos simbólicos de la palma en el Códice Rico, en el corpus alfonsí y en otras representaciones contemporáneas y próximas geográficamente nos permitiría un mayor grado de seguridad en esta interpretación.



Ilustración 12e Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, C1

Finalmente, en la viñeta C2, Alfonso ocupa la posición central y dirige su mirada al cielo. En esta ocasión está representado en actitud de rezo. A su alrededor, aparecen figuras humanas con su torso desnudo. Entre ellos, se representan dos figuras demoníacas. La combinación de estas figuras semidesnudas y las demoníacas sirve para simbolizar al “pecador” al que se hace referencia en el último verso de la cantiga. En el cielo, la Virgen María está sentada junto a su hijo. Esta vez es este último quien sostiene el mismo objeto que portaba María en la cuarta viñeta: el libro de las cantigas. María ha intercedido por sus fieles entregándole a Jesucristo la ofrenda de Alfonso X. Este acto de intercesión puede representar numerosos versos que se refieren a ello: “acórrenos, Señor” (v. 2), “acorr a nós” (v. 10), “rezōador [...] sei por nós” (vv. 17 y 19), “tú sees u el sé / roga por nós” (vv. 21-22), “Puña, Señor, de nos salvar, / pois Deus por ti quer perdōar” (vv. 24-25). Sin embargo, el acto de devoción que supone la creación del propio códice no se menciona en el texto de la cantiga.



Ilustración 13f Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r, C2

De este análisis se desprende que el texto y la imagen pueden funcionar de manera independiente al tiempo que comentan, añaden y modifican el otro elemento. El texto puede ser leído y comprendido sin referencia a la imagen; lo mismo ocurre con la imagen. Esta consiste en una serie de viñetas en las que varias figuras y espacios se repiten, por lo que pueden establecerse relaciones entre ellos. Pero el aspecto que más claramente pone de manifiesto la potencial independencia de texto e imagen es el hecho de que ambos exponen contenido inexistente en el otro. El texto está formado por un estribillo y cinco estrofas de cuatro versos cada una, pero no todos los versos se representan en la miniatura, según mi análisis posiblemente quince de veintidós versos distintos. Por ejemplo, la última estrofa hace referencia a lo irrelevante de la reincidencia en los pecados para lograr el perdón; sin embargo, esta idea no aparece representada en la imagen:

Puñia, Señor, de nos salvar,
pois Deus por ti quer perdõar
mil vegadas se mil errar
eno día o pecador. (vv. 21-24)

Por su parte, la imagen incluye información ausente en el texto. El texto utiliza la primera persona del plural en numerosas ocasiones (“acórrenos”, “nosso ben”, “acorr a nós”, “fasnos”, “perçamos”, “u nos for mester”, “por nós”, “de nos salvar”), pero la referencia no es específica. Sin embargo, la imagen la explicita. “Nós” en la miniatura se refiere a Alfonso y sus súbditos, que aparecen representados en la imagen, pero no son mencionados directamente en el texto. La ofrenda que los manuscritos de las cantigas

representan no se sugiere en el texto, pero en la imagen se expresa mediante el uso de un rollo de pergamino que Alfonso muestra a María en las viñetas A1 y C1 que se convierte en un códice que primero sostiene la Virgen María en la viñeta B2 y después Jesucristo en la viñeta C2. Desde este punto de vista del contenido, texto e imagen funcionan de manera independiente y se aprecia una tensión por sustituirse el uno al otro al incorporar información similar pero lo suficientemente autónoma para que puedan ser considerados e interpretados por sí mismos.

Al mismo tiempo que funcionan de manera independiente, ambos modos pueden ser empleados para aclarar aspectos del otro. En el análisis de la imagen, la referencia al texto es necesaria para justificar la interpretación de la representación de Jesucristo en la viñeta B1 como Pantocrátor y no como Cristo en Majestad o para interpretar la palma de la viñeta C1 como referencia al nacimiento de Cristo y no a su infancia, asociación más habitual en la iconografía cristiana. Por otro lado, la referencia a la imagen aclara algunos aspectos del texto, como la identidad de “nosotros” y la naturaleza de la propia composición musical como una ofrenda dedicada a María para solicitar su mediación.

Finalmente, la representación del contenido de quince versos en la imagen supone repetición de la información en dos modos diferentes. Esto sirve como indicador de la que considero la principal función del manuscrito: servir para el estudio y memorización de las cantigas. De acuerdo con una de las principales corrientes de la teoría medieval de las imágenes, estas pueden tener tres funciones principales, referidas como *triplex ratio* y definidas por Honorio de Autun a partir de las cartas de Gregorio Magno a Sereno, obispo de Marsella: función didáctica, función mnemónica y función afectiva (Kessler

222). Estas funciones predominan en diferentes contextos y para audiencias diversas. Por ejemplo, la función didáctica es generalmente más prevalente en la decoración de una iglesia para instruir a la congregación en las Sagradas Escrituras. A pesar de posibles especializaciones, las tres funciones pueden estar presentes de forma simultánea en diferentes grados, como ocurre en la iluminación de la cantiga “De graça chã”, que presenta elementos de las tres funciones, con la función pedagógica y mnemónica predominando sobre la afectiva, lo que se relaciona con el propósito dominante de los manuscritos: su estudio. A continuación, mostraré cómo se manifiestan en la iluminación la función pedagógica en la miniatura de la cantiga 70 y la función mnemónica en la miniatura de la cantiga 136 comparando su contenido textual y pictórico. Este análisis servirá como justificación de la consideración de las miniaturas como fundamentales para discernir el propósito global de los manuscritos.

Si bien la función pedagógica es secundaria a la mnemónica, no está ausente. El primer paso para recordar información y que potencialmente sirva con posterioridad para reflexionar sobre la divinidad es aprenderlo. Las imágenes incorporan importantes doctrinas marianas, algunas de las cuales aparecen solo de manera implícita en el texto. Como se ha mencionado anteriormente, la cantiga 80 (70 en el Códice Rico; 90 en el Códice de Toledo) es una versión ampliada de la avemaría. Esta interpretación, además de por el propio contenido textual y de la imagen, está sugerida por las rúbricas de todos los códices, en las se expresa que la cantiga trata de cómo la saludó el ángel, refiriéndose a las palabras que el arcángel Gabriel le dirigió a María en el momento de la Anunciación: El Ángel entró en su casa y la saludó, diciendo: «¡Alégrate!, llena de

gracia, el Señor está contigo». (Nuevo Testamento, Evangelio según san Lucas, 1.28). El contenido de las viñetas representa varias doctrinas relacionadas con María expresadas también en la oración y en el texto de la cantiga.

Un claro ejemplo de aspectos doctrinales reflejados tanto en el texto como en la imagen es el pasaje de la oración actual en castellano “bendita tú eres entre todas las mujeres” y que procede del saludo del Espíritu Santo a María en la Visitación de María a Isabel: (Nuevo Testamento, Evangelio según San Lucas, 1.42).¹³ En el texto de la cantiga, este fragmento aparece en los versos 14 y 15, “Ontras outras molleres tu / es bẽeita”, y en la miniatura está representado en la viñeta B2, en la que María aparece en una posición central y frontal, mientras que el resto de las mujeres aparecen rodeándola y en posición de tres cuartos. La mano de Jesucristo visible bajo el espacio celestial en actitud de bendición se corresponde con la palabra “bẽeita” del texto. Aunque la comprensión del contenido de esta viñeta es relativamente sencilla, un cierto grado de interpretación por parte del receptor es necesario y su decodificación se hace principalmente posible haciendo referencia al texto. Sin él, las ideas expresadas por la preposición “ontr” y por el adjetivo “bẽeita” no serían fácil o inequívocamente reconocibles en la imagen.

En las miniaturas de las cantigas, María, además de tener un halo, porta una corona, lo cual la identifica como Reina de los Cielos. Según esta doctrina, María se convirtió en reina tras la Asunción a los cielos después de su muerte (Warner 106). Este

¹³ 39 En aquellos días, María partió y fue sin demora a un pueblo de la montaña de Judá.

40 Entró en la casa de Zacarías y saludó a Isabel.

41 Apenas esta oyó el saludo de María, el niño saltó de alegría en su seno, e Isabel, llena del Espíritu Santo,

42 exclamó: «¡Tú eres bendita entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre! (Nuevo Testamento, Evangelio según San Lucas, 1.39-42)

es uno de los papeles centrales del culto a la Virgen María, por lo que no es de extrañar que aparezca representado en la imagen. Sin embargo, el papel de la Virgen María como Reina de los Cielos está ausente de manera directa en el texto de la cantiga, pues no se menciona la Asunción, aunque puede considerarse implícito en los versos 9 (“e pois que contigo e Deus”) y 21 (“e pois tu sees u el sé”). La idea de María como Reina de los Cielos se expresa de forma muy diferente en el texto y en la imagen. Mientras que en el texto se hace de manera implícita, en la imagen se hace explícitamente, permitiendo que esta doctrina sea comprendida y, por tanto, recordada, de modo más eficaz.

Otro aspecto importante del culto a la Virgen María es su papel como Madre de Dios, pues su labor como intercesora es posible por su relación con su hijo, quien es el que tiene la capacidad directa de perdonar pecados (Warner 291). Esto puede explicar que Dios sea representado pictóricamente en las miniaturas del Códice de las Historias a través de la segunda persona del dogma de la Trinidad, es decir, a través de la figura del Hijo, Jesucristo. La referencia a Dios con este nombre en numerosos textos yuxtapuesta a la representación visual de Cristo refuerza la identificación de las tres personas, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, en una sola.

La doctrina de María como intercesora, es decir, su mediación entre sus fieles y Dios para que este perdone sus pecados y les devuelva la gracia divina, es la más importante de los aspectos teológicos referidos a María, pues ha sido uno de los pilares constantes de su culto a lo largo de los siglos (Warner xxxv). Esta creencia se expresa de muy diferente modo en el texto y en la imagen. En el texto, aparece mencionada en varios versos: “acórrenos, Señor”, “rezõador [...] sei por nos”, “roga por nós u mester for” y

“Puña, Señor, de nos salvar”. En la miniatura, la doctrina de la intercesión se representa mediante la entrega de una ofrenda, presumiblemente el Códice Rico, por parte de Alfonso X a María, quien después se lo proporciona a su hijo. Esta serie de acciones suponen una narrativa, ya que se trata de una secuencia de eventos relacionados lógicamente y cronológicamente (Bal 5). La narrativa, que se desarrolla en las viñetas A1, B2, C1 y C2, puede reconstruirse a partir de la repetición de figuras y objetos en las cuatro viñetas: Alfonso X, la Virgen María, Jesucristo, un rollo y un códice. En las viñetas A1 y C1, aparece representado Alfonso X postrado frente a la Virgen María y sosteniendo un rollo en su mano izquierda. Alfonso X es reconocible por su corona y su manto, iconografía utilizada en otras miniaturas en las que la identidad de la figura es clara, como las dos imágenes de presentación del Códice Rico. En la miniatura de la cantiga 70, se reconoce a la Virgen María por su corona, lo que la identifica como Reina de los Cielos, y su halo. Asimismo, Cristo es reconocible en las viñetas A1, C1 y C2 por su halo y por estar representado como Cristo en Majestad. En la viñeta B2, Cristo aparece representado únicamente mediante su mano derecha, representada con los dedos índice y corazón extendidos en actitud de bendición. Su mano es reconocible por el color rosa del manto y el borde decorado con pan de oro, como aparece en el resto de viñetas.

La repetición de estas figuras en cuatro recuadros hace que el receptor busque las conexiones que puedan existir entre ellas y permite la identificación de dos objetos a primera vista no relacionados. El primero de ellos es un rollo extendido que Alfonso muestra a la Virgen María en las viñetas A1 y C1. El segundo es un códice encuadernado con cubiertas de color rojo que María sostiene en la viñeta B2 y que Cristo sostiene en la

viñeta C2. La relación entre estos dos códices es evidente: se trata del mismo objeto que María entrega a su hijo. ¿Pero de quién lo recibe? ¿Y por qué? La respuesta a estas preguntas se halla en el rollo sostenido por la figura de Alfonso X. Este representa el códice de las cantigas que Alfonso presenta a la Virgen María. Esta interpretación queda apoyada por la similitud entre este y el rollo incluido en la primera de las imágenes iniciales del Códice Rico en el folio 4v (Ilustración 8). En ella, la figura regia sostiene un rollo en el que se pueden leer las palabras “porque trobar é cosa en que jaz entendimento por en que no faz á o daver e de”, que se corresponden con las primeras palabras del texto del prólogo, situado inmediatamente a continuación de la imagen.



Ilustración 14 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 4v

En su forma terminada, el rollo del pergamino se convertirá en un códice que el rey entregará como ofrenda a María y esta, a su vez, se lo entregará a Cristo. En esta acción, María actúa como intermediadora e intercesora entre uno de sus fieles, el rey Alfonso, y su hijo, para que así el rey reciba la gracia de Dios. Recurrir a la iconografía del manuscrito permite reconocer este objeto como el códice de las cantigas. En la miniatura de la cantiga 95 del Códice de Florencia, que se corresponde con la cantiga 209 según la numeración del Códice de los músicos seguida por Mettmann en su edición, se representa un códice con encuadernación en color rojo identificado en el rótulo de la viñeta B1 como “o libro das cantigas que el fez de Santa Maria” (Ilustración 9). En esta miniatura, el valor del códice como ofrenda para suplicar por la intercesión de María queda enfatizado, pues Alfonso X, enfermo, pide que le traigan el libro para sanar, con lo que además de ofrenda, se trata de un amuleto. Su eficacia – Alfonso sana cuando posa el libro abierto sobre su dolor – funciona como índice de la gracia que María ha concedido a Alfonso X.



Ilustración 15 Códice de Florencia, Internet Archive, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 119v

Para desentrañar esta breve narrativa y su significado, la implicación consciente y activa del receptor es fundamental (Lewis 161). El espectador tiene que establecer conexiones entre los elementos contenidos en las viñetas e interpretar símbolos, para lo que se verá beneficiado si cuenta con conocimiento previo del texto de la cantiga o de la iconografía tanto del códice como del arte cristiano. En el caso concreto de la interpretación del códice como ofrenda, es necesario tener un conocimiento del contenido y propósito de estas colecciones de milagros marianos, algunos de los cuales están explicitados en la intitulación, en el prólogo y en las *petiçones* del Códice de Toledo y el Códice de los músicos. Por ejemplo, la idea del libro como ofrenda está presente en la intitulación: “este livro, com’ achei, / fez a onrr’ e a loor / da Virgen Santa Maria” (vv. 19-21). En el prólogo y en las *petiçones*, se hace directamente explícita la idea de la colección de milagros como ofrenda para la intercesión, lo cual se indica mediante el uso del lenguaje trovadoresco. El “gualardón” de la dama, es decir, la recompensa en términos del amor cortés, se identifica con el perdón divino mediante una metáfora en el prólogo:

Onde lle rogo, se ela quiser,
que lle praza do que dela disser
en meus cantares e, se ll’aprouguer,
que me dé gualardón com’ ela dá
aos que ama [...]. (Prólogo, vv. 39-44)

En la *petiçón*, la metáfora se explicita, indicando que “macar poucos cantares [...] e con son [...] dos teus miragres” es un “don” y un “serviço” (lenguaje trovadoresco) hecho por

Alfonso para lograr el “galardón”, el perdón de Dios, al que se refiere hasta en dos ocasiones en esta estrofa inicial: ruega “a teu Fillo | Deus que el me perdon os pecados que fige” (vv. 3-4); “e por este serviço | dá-m’ este galardón” (v. 10).

En este breve análisis pedagógico de la miniatura de la cantiga “De graça chã”, hemos visto que la imagen reproduce el contenido del texto de forma más o menos directa, como el caso de los versos “Ontras outras molleres tu / es bẽeita”, representados en la viñeta B2, o indirecta, comentada o ampliada, como el verso “e pois que contigo é Deus”, reflejado en las viñetas A2 y C2 mediante la iconografía de María como Reina de los Cielos, lo cual a su vez presenta una importante doctrina mariana de una manera reconocible. Uno de los propósitos de la creación de las colecciones marianas, funcionar como ofrenda a María para rogar a Dios su intercesión por Alfonso X, está ausente de la versión verbal de la cantiga y su interpretación solo es posible mediante un conocimiento de la función de la obra presente de forma directa en la intitulación, el prólogo y en la *petición*. Texto e imagen, aunque relacionados, se modifican y complementan para instruir a sus usuarios en las más importantes doctrinas marianas. El aprendizaje puede no resultar tan eficiente si solo uno de los dos se pone a disposición del lector, ya que la información puede no ser comprendida completamente, por lo que la presencia de ambos en una edición resulta incuestionable.

La función pedagógica de las imágenes guarda relación con su función mnemotécnica, una de las funciones señaladas en el *triplex ratio*. Las miniaturas de los Códices de las Historias, el Códice Rico y el Códice de Florencia facilitan la memorización del milagro gracias a la repetición del contenido de la versión verbal y a la

división en elementos visuales que representan unidades más pequeñas de significado, cuya memorización es más sencilla que si se tratara de memorizar la cantiga únicamente mediante su texto. La función mnemónica en estos códices no es exclusiva de las imágenes, sino que también tiene presencia en la música, en los textos y en la *mise en page*. La fuerte presencia de elementos de ayuda a la memoria sugiere que los códices estaban destinados para el estudio. Las cantigas serían aprendidas y memorizadas con anterioridad a la interpretación.

La cantiga 136 sirve como ilustración de la función mnemónica de las imágenes. El estribillo de la cantiga 136 dice lo siguiente: “Poi-las figuras fazen dos santos renenbrança, / quen as cuida desonrrar mui fol é sen dultança”. Según estos versos, las imágenes posibilitan recordar no solo a los santos mismos, sino también sus actos milagrosos o los eventos a ellos asociados. El desarrollo de la miniatura cantiga 136 muestra esta profunda relación entre la memoria y las imágenes (Ilustración 10). En esta cantiga, una mujer daña con una piedra una estatua de la Virgen María, piedra que lanza tras perder un juego de dados. En el regazo de la Virgen está el niño Jesús y, para protegerlo, la figura mueve su brazo para cubrir el rostro de su hijo, con lo que la piedra golpea el codo de la estatua. La mujer que lanzó la piedra es acusada de este hecho frente al rey y es castigada públicamente por su afrenta. El rey ordena que se envíe la estatua a un artista para su decoración y restauración; sin embargo, al artista le resulta imposible devolver el brazo de la estatua a su posición anterior, ya que, de acuerdo con los dos últimos versos de la versión textual de la cantiga, Dios desea que la estatua permanezca dañada como representación visual del evento para que la comunidad pueda recordarlo:

“mais o braço per nihũa ren non llo tornava / com’ ant’ era, ca non quis Deus por
sinificança”, 41-42.

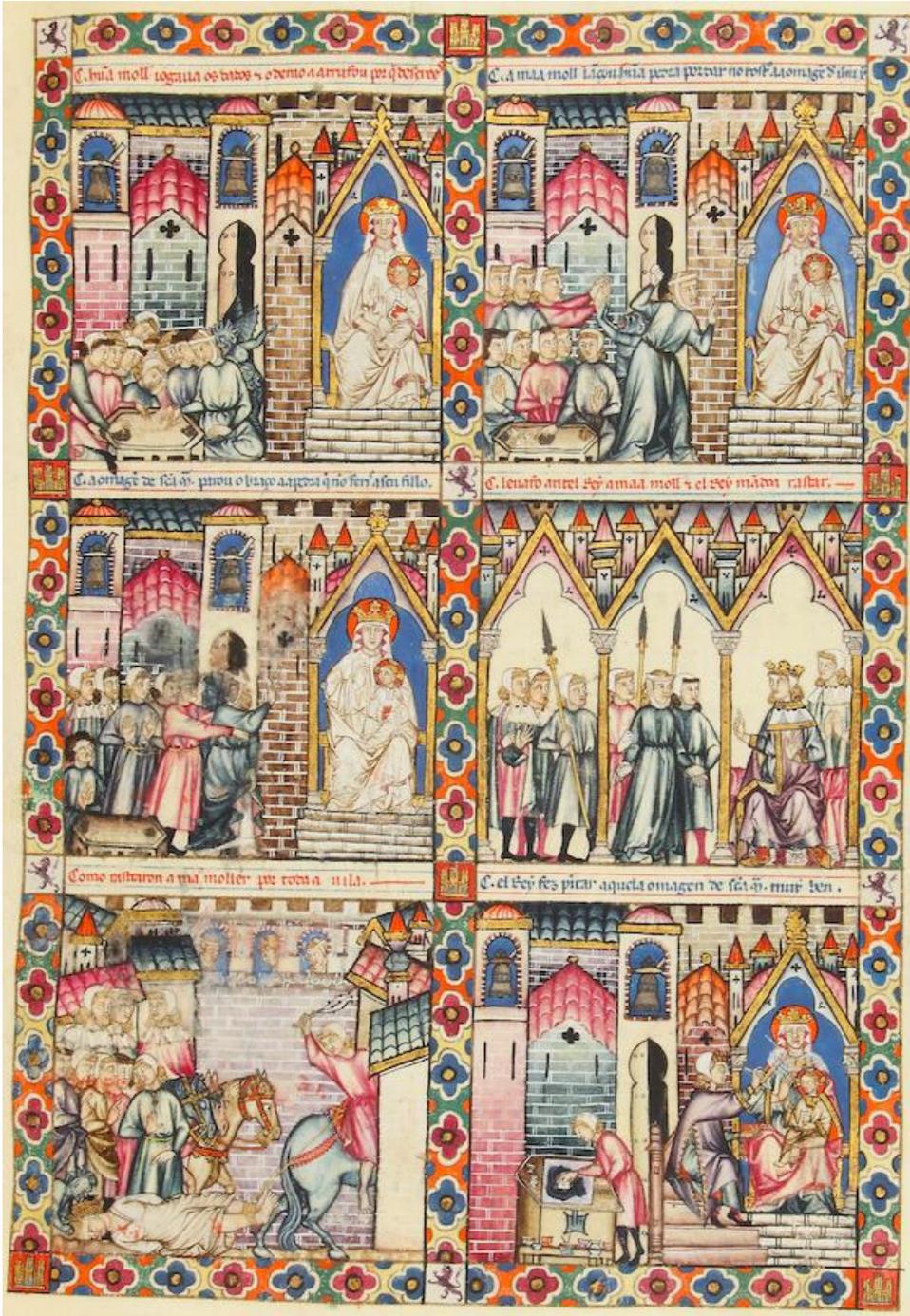


Ilustración 16 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 192r

En *The Book of Memory*, Mary Carruthers expone el método para la memorización: “The fundamental principle is to “divide” the material to be remembered into pieces short enough to be recalled in single units and to key these into some sort of rigid, easily reconstructable order” (Carruthers 8). En las versiones pictóricas de los milagros incluidas en los Códices de las Historias, esas unidades simples que pueden ser recordadas y reorganizadas para formar un todo coherente son las figuras, los objetos y las viñetas en los que se representan los momentos clave de la narrativa del milagro. Aunque no ocurre con todas las cantigas, un número significativo de visualizaciones de las cantigas presenta suficientes acciones y elementos para que estas funcionen narrativamente y sean comprendidas de manera independiente.

En el caso de la iluminación de la cantiga 136, los eventos representados son el juego de dados en las viñetas A1, A2 y B1 mediante una mesa y dados; el lanzamiento de la piedra a la estatua de la Virgen María en las viñetas A2 y B1; la acusación de la mujer frente al rey en la viñeta B2, su castigo público en la viñeta C1 y, finalmente, la decoración de la estatua en la viñeta C2. En la versión textual del milagro, se hace explícita la razón por la que la mujer lanza la piedra: porque perdió jugando a los dados. En la visualización del milagro, este hecho no es evidente. Aunque la mujer es representada jugando a los dados en la viñeta A1 y lanzando una piedra en las viñetas A2 y B2, en las viñetas A1, A2 y B1 aparece junto a ella una criatura diabólica, lo cual implica que su acto se debe a una influencia demoníaca. Un receptor de estas imágenes que solo hubiera tenido acceso a la versión pictórica del milagro no sería capaz de conocer y tener acceso al contenido completo de la versión verbal del milagro. Sin

embargo, una persona familiarizada con el contenido del texto de la cantiga podría fácilmente recordar la conexión causal entre las diferentes unidades representadas – el juego de dados, la mujer y el lanzamiento de la piedra – tras observarlos y así recordar que el lanzamiento de la piedra se debe en el texto a la derrota de la mujer en la partida de dados.

Otro aspecto crucial de esta cantiga, la modificación permanente del brazo de la estatua, no queda explicado en la visualización, ni siquiera en el rótulo, el texto sobre cada una de las viñetas que resume el contenido de la imagen. El rótulo de la viñeta C2 dice lo siguiente: “como el rey fez pintar aquela omagen de Santa Maria muy ben”. El rótulo, por tanto, se refiere únicamente al mandato del rey de decorar la estatua, pero no a la permanencia del cambio en su gesto. Sin embargo, tomando el brazo de la estatua como unidad de significado, un receptor instruido en la versión textual del milagro puede tomar la diferencia de posiciones en las viñetas para recuperar la información que el texto transmite. En las viñetas A1 y A2, el brazo de la estatua descansa en su regazo, mientras que en las viñetas B1 y C2 se encuentra levantado. El cambio entre las viñetas B2 y C1, junto a la información proveída por la piedra a la altura del codo de la estatua, permite a aquellos familiarizados con el argumento del milagro recordar el motivo del movimiento del brazo: proteger el rostro del niño Jesús. Asimismo, el mantenimiento del gesto en la viñeta C2 mientras la estatua está siendo decorada trae a la memoria del espectador que conozca la narrativa el contenido del texto del estribillo – “Poi-las figuras fazen dos santos renenbrança, / quenas cuida desonrrar mui fol é sen dultança” – y el texto de los versos finales – “o braço per nihña ren non llo tornava / com’ ant’ era, ca non quis Deus

por sinificança” (vv. 41-42). Cuando el espectador de las iluminaciones conoce el milagro, las escenas incluidas en las viñetas permiten llevar a cabo una reconstrucción del argumento más completa, puesto que este puede recuperar de su memoria las acciones asociadas con cada uno de los elementos representados en las viñetas. No es necesario que la visualización del milagro contenga la narrativa completa, ya que el lector puede establecer conexiones entre los elementos y completar el argumento una vez que este sea conocido a partir de la versión textual del milagro. En este caso, las imágenes funcionan para activar en la memoria información previamente aprendida.

En *The Book of Memory*, Carruthers sostiene que la función principal de las imágenes del Salterio de Utrecht es to “cue and trigger recollection of textual material that the reader already knows” (285). Las peculiares imágenes de este manuscrito ilustran de forma literal versos y escenas referidas en los salmos y su disposición en la página los hace parecer elementos de una escena coherente mayor. Sin embargo, la escena al completo no refleja necesariamente el sentido del salmo. La ilustración 11 visualiza el salmo 23, el salmo de David.¹⁴ Incluye diferentes elementos: un edificio, un rebaño de

¹⁴ El Señor es mi pastor,
nada me puede faltar.
2 El me hace descansar en verdes praderas,
me conduce a las aguas tranquilas
3 y repara mis fuerzas;
me guía por el recto sendero,
por amor de su Nombre.
4 Aunque cruce por oscuras quebradas,
no temeré ningún mal,
porque tú estás conmigo:
tu vara y tu bastón me infunden confianza.
5 Tú preparas ante mí una mesa,
frente a mis enemigos;
unges con óleo mi cabeza
y mi copa rebosa.
6 Tu bondad y tu gracia me acompañan

ovejas y una escena de caza, entre otros. Todos estos elementos podrían considerarse como una sola escena, sin embargo, una lectura del texto indica que cada uno de estos elementos se corresponde con secciones específicas del contenido verbal, donde no forman parte una misma escena. Por ejemplo, el edificio representa el anteúltimo verso, “habitaré en la casa del Señor”, el rebaño sirve para significar el primer verso, “el Señor es mi pastor” y la escena de caza simboliza a sus enemigos. Estos elementos se refieren a temporalidades diferentes, aunque en la imagen parezcan tratarse de una única. Cada uno de los elementos sirve para traer a la memoria diferentes partes de un texto ya conocido y así recordar con mayor facilidad las palabras del salmo. Las imágenes en los Códices de las Historias, especialmente las de las cantigas de loor, funcionan del mismo modo que las imágenes en el Salterio de Utrecht, enfatizando la finalidad para el estudio de los códices. Cada una de las viñetas y de los elementos contenidos en ellas reflejan secciones que también se encuentran en el texto para traer a la memoria su contenido de manera eficiente mediante la división en unidades más pequeñas. Su propósito no es sustituir el texto, aunque estas puedan ser comprendidas de manera independiente e incluyan información propia, sino que funcionan como estímulo a la memoria de información previamente conocida.

a lo largo de mi vida;
y habitaré en la Casa del Señor,
por muy largo tiempo. (Antiguo Testamento, Salmos, 23)

AME ET CUM CLAMARE
 A DEUM EXAUDIUIT ME
APUD TELAM MEAE IN EC-
 CLESIA MAGNA UOTA
 MEAE REDDAM IN CON-
 SPECTU TIMENTIU EUM
EDENT PAUPERES ITA
 TURABUNTUR ET LAU-
 DABUNT DOMINUM QUI RE-
 QUIRUNT EUM UI-
 UENT CORDA IORUM
 IN SAECULUS SAECULI

REMINISCENTUR ET CON-
 UERTENTUR AD DOMINUM
 UNIQUISQ; IN TERRA
ET ADORABUNT IN
 CONSPICUUM
 UNIQUISQ; FAMILIAE
 GENTIUM
QUONIAM DOMINUS EST REG-
 NUM ET IPSE DOMINA-
 BITUR GENTIUM
MANDUCAUERUNT ET
 ADORAUERUNT

OMNES INQUISTERRAE
 IN CONSPICUUM
 DENT OMNES QUI DESCEN-
 DUNT IN TERRAM
ET ANIMAE ILLIUM
 UET ET SEMEN MEUM
 SERUI ET IPSI
ADNUNCIABITUR DOMINO
 CEFERATIO UENTURA ET
 ADNUNCIABUNT IUSTI
 TIAM EIUS POPULO QUI NAS-
 CITUR QUAE FECIT DOMINUS



XXII PSALMUS

DAUID

DOMINUS RECIT ME ET NIHIL
 MIHI DEFERIT IN LOCOPAS-
 CUIB; IME COLLOCABIT
SUPER AQUAM REFECTIO
 NISE DUCAUIT ME ANI-
 MA MEAM CONUERIT
DEDUXIT ME SUPER SEMI-
 TAI IUSTITIAE PROPTER
 NOME NSUUM
NAM ET SI ABULAUERO

IN MEDIO UMBRAE MOR-
 TIS NON TIMEBO MALA
 QM TU ME CUM ES
CIRCATU LET BACULU STU-
 US IPSA ME CONSOLATA ST
PARASTI IN CONSPICU
 ME OMENS A ADUERSU
 EOS QUI TRIBULANT ME
IN PINGUASTI IN OLEO
 CAPUT MEUM ET CALIX

MEUS IN EBRIANS QUAM
 PRAECLARUS EST
ET MISERICORDIA TUA
 SUBSEQUETUR ME
 OMNIBUS DIEBUS UI-
 TAE MEAE
ET UT IN HABITEM IN DO-
 MODNI IN LONGI-
 TUDINE DIERUM

Ilustración 17 Salterio de Utrecht, The Annotated Utrecht Psalter, Universiteit Utrecht, 13r

La notación musical de los códices de las *Cantigas de Santa María* funciona del mismo modo que las imágenes, como un estímulo a la memoria de melodías con las que el potencial intérprete se habría familiarizado con anterioridad. En *Medieval Music and the Art of Memory*, Busse Berger afirma que plasmar la melodía y el ritmo por escrito

was necessary to preserve the repertory, to make it available in distant places, and to help the memory in the process of performance. And yet, modal notation was so ambiguous that it could do no more than trigger the memory of how the piece was supposed to be performed. (Busse Berger 197)

La notación de los códices es una notación mensural cuadrada, pero no encuentra paralelos en otras colecciones. Una notación mensural es una notación cuyas figuras, de forma cuadrada, rectangular o romboide, tienen el propósito de expresar valores duracionales que, si bien no son absolutos, sino contextuales, son lo suficientemente inequívocos para permitir un contraste consistente entre duraciones largas y breves. Las dos figuras distintivas básicas en los códices escurialenses y en el código florentino son la *virga* y el *punctum quadratum* (Ilustración 12, primera y segunda figuras simples) para representar los valores largo y breve respectivamente, mientras que en el Código de Toledo la oposición ocurre entre el *punctum inclinatum* (Ilustración 12, tercera figura simple) y el *punctum quadratum* (Ferreira, “A música no Código Rico” 192).

| | |
|---|--|
| FIGURAS SIMPLES | |
| LIGADURAS E CONJUNTURAS BINÁRIAS | |
| LIGADURAS E CONJUNTURAS TERNÁRIAS | |
| LIGADURAS E CONJUNTURAS QUATERNÁRIAS | |
| LIGADURAS E CONJUNTURAS QUINQUENÁRIAS | |
| FIGURAS SIMPLES PLICADAS | |
| LIGADURAS E CONJUNTURAS BINÁRIAS PLICADAS | |
| LIGADURAS E CONJUNTURAS TERNÁRIAS PLICADAS | |
| LIGADURAS E CONJUNTURAS QUATERNÁRIAS PLICADAS | |

Ilustración 18 “A música no Códice Rico: Formas e notação”, *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, vol. II, pág. 199.

Estos símbolos se agrupan en una serie de combinaciones llamadas *ligaturas* que generalmente indican que los elementos contenidos en ella han de interpretarse en una misma sílaba. Según Ferreira, las plicas, las líneas ascendentes o descendentes a la izquierda o a la derecha de un *punctum*, pueden tratarse de abreviaturas que sirven para indicar un valor similar de la *virga* (“A música”, 200). Los valores básicos de sonido breve y largo pueden ser representados mediante el *punctum* y la *virga*, lo más habitual, pero también aparecen señalados mediante otras formas. Para identificar la correspondencia entre duraciones breves y largas, en el caso de las cantigas nos podemos servir del principio de *aequipollentia* modal. Este principio se refiere a la conservación rítmica en una misma frase musical que se repite en una composición, forma básica compositiva usada en todas las cantigas, en las que generalmente dos o tres frases se combinan y repiten a lo largo de la canción. La frase puede ser representada mediante diferentes figuras y símbolos, pero si se trata inequívocamente de una misma frase, es lógico concluir que los contrastes rítmicos se mantienen aunque se expresen mediante una variedad de formas (Ferreira, “Bases for Transcription” 602-3). La equivalencia se puede extrapolar a otros contextos en los que unas mismas figuras cuyo valor ha sido establecido por comparación con contextos no ambiguos. El resultado del análisis desde esta perspectiva de la notación de los códices de las *Cantigas de Santa María* es que un mismo valor rítmico puede ser expresado mediante diferentes figuras y combinaciones de estas al tiempo que unos mismos símbolos pueden expresar una variedad de ritmos. Generalmente, la distinción entre qué figuras se utilizan para expresar valores largos

frente a valores breves es consistente, mientras que solo unas pocas se usan para expresar ambos valores (Ferreira, “Bases for Transcription” 603-4).

La notación de las cantigas es, por tanto, ambigua en el sentido de que los contrastes duracionales no son inequívocos y pueden ser representados mediante una variedad de figuras a lo largo de la composición con las que el intérprete tiene que familiarizarse. Dado que los valores no pueden ser decodificados de manera inmediata se desprende que la notación funciona como estímulo a la memoria de información previamente conocida. El conocimiento del valor duracional de los símbolos puede ser aprehendido tras el estudio de la notación de los códices, evidencia de que los códices estaban destinados al estudio y a la memorización.

Un segundo aspecto de la relación entre la música y la memoria se encuentra en el propio uso de melodías, que han sido utilizadas, frecuentemente junto al verso, a lo largo de la historia como ayuda a la memorización, a la que contribuye en parte su carácter repetitivo: “When used in a repetitive manner, sound is consistently regarded as a tool to aid memory, and this is demonstrated by poetry and music central to literate upbringing in the later Middle Ages” (Drummond 86). Esta forma de aprovechamiento de las melodías era conocimiento compartido en la Edad Media, procedente de *De Ordine*, de San Agustín (*ibid.* 97). En *Music and the Art of Memory*, Busse Berger nota el gran número de tratados musicales, sin duda destinados a la memorización, compuestos utilizando verso y melodías (94-8). Esta técnica mnemotécnica continúa siendo usada en la actualidad: la música se utiliza con frecuencia como estrategia para la memorización de información en el área educativa y su efectividad ha sido demostrada en estudios

cognitivos modernos (Knott y Thaut). Las cantigas son composiciones musicales en verso; solapan dos técnicas mnemotécnicas probadas, melodías en verso, lo que apoya la consideración de que los códices propician el estudio para la memorización de su contenido. Si su efectividad se debe en parte a la repetición, la repetición del estribillo garantiza también su aprendizaje.

Desde este punto de vista de la repetición, las imágenes contribuyen también a la memorización. En primer lugar, siguen patrones visuales que facilitan que su contenido se preserve en la memoria. Esto es evidente en la iluminación de la cantiga 70 en el Códice Rico (Ilustración 7). Las dos secciones visuales en las que las viñetas están divididas, un semicírculo en la parte superior y grupos de figuras en la parte inferior, hace posible dividir su contenido en dos unidades básicas que se repiten, de manera que el contenido restante sea completado en base a esta distribución. La mera repetición de la estructura la inserta con mayor facilidad en la mente. En segundo lugar, las imágenes reiteran partes del contenido del texto, con lo que esa información es incluida más de una vez de un modo diferente, facilitando que sea guardada en la memoria. Vemos que tanto el texto como la música y la imagen contribuyen a la memorización del contenido de las cantigas, por lo que podemos afirmar que una de las funciones fundamentales de los códices es ser leídos o usados como objeto para el estudio.

Finalmente, la *mise en page* muestra evidencias de la función mnemotécnica de los códices, especialmente en lo que se refiere a la llamada gramática de la legibilidad y a la disposición de la música en la página. En cuanto a la gramática de la legibilidad, se indica visualmente de diversos modos el comienzo de una nueva composición y de

secciones dentro de la composición. Algunos elementos de la gramática de la legibilidad, como el uso de índices, numeración en la parte superior de la página e imágenes, indican que los códices son obras de consulta además de obras para el estudio. Malcolm Parkes define gramática de la legibilidad como “the rules governing the relationships between [...] graphic conventions and the message of a text conveyed in the written medium” (2). Esto es, este fenómeno se refiere al papel que los elementos gráficos y visuales de la página juegan en la lectura, comprensión y significado de un texto. Pertenecen a la gramática de la legibilidad la unión y separación de palabras, el uso de mayúsculas, la puntuación, la acentuación y la decoración de la página, bien en forma de iluminaciones, marcos o iniciales decoradas, entre otros mecanismos. Estas marcas funcionan como ayuda al lector estructurando visualmente el texto, lo cual sirve de guía para identificar las secciones o el contenido del texto sin necesidad de leerlo.

En los diferentes códices que transmiten las *Cantigas*, se pueden apreciar numerosos recursos relacionados con la gramática de la legibilidad, como los índices incluidos en los folios iniciales de los manuscritos, a excepción del Códice de Florencia, las capitales de gran tamaño decoradas en los Códices de las Historias y las capitales con florituras en el Códice de Toledo y el Códice de los músicos, las rúbricas, la inclusión de numeración en números romanos en la parte superior central de los folios para indicar el número de cantiga en el Códice Rico y el Códice de los músicos o las iluminaciones presentes en el Códice Rico, en el Códice de Florencia y en el Códice de los músicos (Apéndice A). La estructuración visual en secciones mediante iniciales decoradas y rubricadas forma parte de técnicas mnemotécnicas visuales, puesto que proporciona una

división visual en segmentos – cantigas, estrofas y versos – una fragmentación en unidades más pequeñas de significado facilita la memorización de unidades de mayor entidad (Carruthers 8).

Aunque de diversos modos, en todos los códices se enfatiza la estructura poética de las cantigas, tanto en lo que respecta a su forma en verso como la presencia de dos partes fundamentales de la canción: las estrofas y el estribillo. Los versos se indican de dos formas diferentes en los códices que transmiten las cantigas (Apéndice A). En el Códice de Toledo, el Códice de Florencia y el Códice de los músicos, la versificación aparece en la mayoría de ocasiones indicada mediante la presentación de cada verso en una línea de texto nueva, lo cual enfatiza visualmente el ritmo, la musicalidad y la repetición de los sonidos presentes en la rima. En las secciones en las que parte de la versión verbal de las cantigas está situada bajo la notación musical en el Códice Rico, el Códice de Florencia y el Códice de los músicos, los límites de los versos se señalan mediante el uso de puntuación cuando estos no coinciden con el final de la línea.

Igualmente, el estribillo y las estrofas se marcan visualmente en todos los códices, haciendo hincapié en que estos dos elementos suponen secciones diferentes del texto. En el Códice de Toledo, las estrofas se indican mediante el uso de iniciales con florituras, alternando en ocasiones tinta roja y azul en las estrofas de una misma cantiga, aunque este esquema es abandonado pronto en favor del uso de la tinta azul en la inicial de cada estrofa para indicar su comienzo (Ilustración 13). Esta inicial es de un tamaño mayor que el resto de las letras y se sitúa justificada con el resto del texto, es decir, forma parte de la caja de escritura indicada por el ancho de columna. El estribillo, por su parte, se indica

mediante su reproducción con tinta roja, sin indicar especialmente la letra inicial. En el Códice Rico, el Códice de Florencia y el Códice de los músicos se señala el comienzo de cada estrofa mediante la alternancia de tinta roja y azul en la mayúscula inicial de cada estrofa que, además, tiene un tamaño mayor que el resto del texto y se sitúa fuera de la caja de escritura. El estribillo se reproduce mediante el uso de tinta roja, teniendo todas las letras de este un tamaño similar.

La visualización de la forma de las cantigas indica, por una parte, que las cantigas son canciones que siguen formas poéticas específicas y están, por tanto, divididas en versos, estrofas y estribillos. Por otra parte, la gramática de la legibilidad referida a la forma de las cantigas, la división en versos, las capitales, las rúbricas y las imágenes, preparan al usuario de los códices para memorizar de una forma eficiente, en secciones, el contenido de las cantigas.



Ilustración 19 Códice de Toledo, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, f. 115r

La gramática de legibilidad indica que los códices de las *Cantigas* funcionan, además de como obra de estudio, como obra de consulta, ya que la localización del contenido y sus elementos es facilitada mediante el empleo de una multiplicidad de mecanismos que estructuran la información, que permiten la rápida identificación no solo de secciones dentro de una cantiga, sino de cantigas, sin necesidad de recurrir al texto de las mismas. En los Códices de las Historias, cada nueva cantiga es fácilmente identificable gracias a la superposición de al menos cuatro mecanismos: el uso de una iluminación en seis viñetas a página completa, rúbricas en color rojo y capitales decoradas con motivos botánicos y zoológicos, en ocasiones incluyendo rostros humanos y grotescos, como es el caso de la inicial de la cantiga “De graça chẽa”, además del comienzo de notación musical que, salvo algunas excepciones en las que la cantiga completa cuenta con notación musical – así ocurre en la cantiga “De graça chẽa” – contrasta visualmente con el uso de texto de la cantiga anterior e indica que una cantiga nueva comienza. En el Códice de los músicos y en el Códice de Toledo, se superponen tres mecanismos: las rúbricas, las iniciales con florituras de mayor tamaño que el resto del texto y el comienzo de la notación musical.

Dos mecanismos permiten al usuario localizar fácilmente la posición relativa en el código y la posición de una determinada cantiga: la inclusión del número de cantiga en el folio y las miniaturas. En primer lugar, en la parte superior del folio en el Códice Rico y en el Códice de los músicos se incluye numeración en números romanos, lo cual permite rápidamente identificar la posición de una determinada cantiga. El Códice de Toledo y el Códice de Florencia carecen de esta numeración. Además, en los códices con miniaturas,

las imágenes estructuran visualmente la posición relativa de las cantigas, lo cual simplifica la localización de la cantiga buscada. En el Códice Rico, las iluminaciones a doble página sirven para indicar las cantigas quinales o cantigas múltiplo de cinco, mientras que en el Códice de los músicos las únicas cantigas que cuentan con iluminación entre la rúbrica y la música y el texto de la canción son las cantigas decenales o cantigas de loor, por lo que es posible reconocer el número relativo de cantiga por la presencia de una imagen. Prestar atención a las imágenes permite que se pueda encontrar de manera rápida y precisa la cantiga que se busca, pues hace posible que, al pasar las páginas, el usuario solo tenga que fijarse en la extensión de la iluminación o en su presencia, en lugar de leer la rúbrica, utilidad que he podido constatar en mi propio trabajo manejando las digitalizaciones de los códices. Cuando precisaba localizar una cantiga específica en alguno de los códices escurialenses me guiaba por el número romano en la parte superior de la página, más eficiente que la inclusión de numeración en la rúbrica ante el comienzo de cada cantiga, único mecanismo utilizado por el Códice de Toledo. Por otro lado, la presencia de una imagen a doble página o una imagen en el Códice de los músicos, indicaba que la cantiga era quinal o decenal, respectivamente.

La gramática de la legibilidad, además de facilitar la memorización del contenido de las cantigas, permite la fácil localización de secciones en las cantigas y de las propias cantigas, incluyendo su posición relativa en la colección. El Códice de Toledo carece de dos importantes mecanismos que ayudan a localizar la posición relativa de una cantiga, miniaturas y numeración en la parte superior de la página. La numeración se incluye en la rúbrica, que se encuentra en diferentes puntos de la página, por lo que su localización con

la vista no es tan automática. Por ello, podemos afirmar que su función como obra de consulta no es tan central como en los demás códices. Es posible que esta ausencia se deba a varios factores: el menor número de composiciones incluidas, el hecho de estar basado en una colección primitiva en el que este aspecto de la función enciclopédica no estaba tan desarrollado o el tratarse de una copia ajena al taller alfonsí, por lo que los usos de copia y compilación serían diferentes. En cualquier caso, la carencia de numeración en la parte superior del folio y de imágenes en el Códice de Toledo enfatiza el rol que la materialidad de los códices juega en la formación y modificación de significado e interpretación de la obra y su(s) propósito(s), por lo que debemos incluirla en una edición, pues el contenido textual no es el único aspecto que determina el sentido de la obra. Además, presentar de algún modo estos elementos de la *mise en page* permitirá usos similares a los de los manuscritos, como el uso para la memorización o la preparación para la performance y el uso como obra de consulta.

Un aspecto adicional de la *mise en page* que merece atención para determinar las funciones de los manuscritos es la forma en la que la notación musical está dispuesta en la página, que sugiere que no estaban destinados a para su uso durante una interpretación mediante una lectura a primera vista sino tras el estudio y memorización del contenido. La comparación con el Cantoral A11 (11), uno de los cantorales conservados en la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, sirve para ilustrar este punto. La ilustración 14 se corresponde con los folios 2v y 3r de un gradual, un libro que recoge uno de los cantos de la misa católica llamado gradual, realizado entre 1577 y 1600. Se trata de un libro de coro realizado en pergamino cuyo tamaño es 1060 x 780 mm. En cada página se incluyen

cuatro líneas de pentagrama que se hacen corresponder con la letra completa del gradual. Estas características contrastan enormemente con los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*. Los folios del Códice de Toledo son de 320 x 220 mm, los del Códice Rico de 490 x 326 mm, los del Códice de Florencia de 456 x 320 mm y los del Códice de los músicos de 404 x 274 mm. Los códices de las *Cantigas* son, al menos, de la mitad de tamaño que el gradual. Mientras que este último presenta cuatro líneas de pentagrama, los códices de las *Cantigas* contienen la notación musical para el primer estribillo y la primera estrofa independientemente de su extensión, por lo que esta puede ocupar tanto espacio como sea necesario; pueden llegar a incluirse diez líneas de pentagrama en una columna (Ilustración 15). El resto de estrofas se reproducen a continuación del pautado sin música asociada a ellas, aunque se da por supuesto que han de ser interpretadas empleando la misma melodía. La notación musical solo se incluye en su menor expresión posible con el fin de economizar el espacio empleado. Dado que no toda la letra aparece acompañada por su melodía, largos fragmentos de texto aparecen sin relación a su música, lo cual implica que esta ha de ser conocida por sus intérpretes. En la ilustración 15, la columna de la derecha pertenece a la cantiga anterior, cuya notación se encuentra en el recto del folio 37. Estos factores, el tamaño de los folios y de los pentagramas y la presencia de texto sin estar asociada a su notación musical indica claramente que ninguno de los manuscritos está destinado a su uso directo por un solista o un coro durante una interpretación sin tener conocimiento previo de la melodía. Los códices de las cantigas pueden estar destinados a un solista, como parece sugerir la imagen inicial del Códice Rico, en la que solo una de las figuras a la derecha de la imagen parece estar cantando

(Ilustración 5), o pueden estar destinados a intérpretes, tanto instrumentistas como coristas, para estudiar la melodía y el ritmo con el fin de memorizarlos y para ser usados durante la interpretación como estímulo a la memoria y no como partitura para la lectura literal. Otra posible interpretación de la miniatura inicial del Códice Rico es que muestre evidencia de una representación paralitúrgica, en la que un solista interpretara parte de la canción, probablemente las estrofas y un coro, representado por las tres figuras frente a la que se encuentra cantando en esa imagen, interpretarían el estribillo (Ferreira, “Medieval Fate” 320).



Ilustración 20 Cantoral A11 (11), RBME digital, Patrimonio Nacional, ff. 2v-3r



Ilustración 21 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 37v

Se ha discutido mucho sobre los usos de los códices reales e imaginados en el taller alfonsí en base tanto a la forma de los propios códices como a las evidencias de uso de los mismos. El debate gira en torno a si las cantigas fueron representadas o no y para quién, lo que modificaría su interpretación como obra devocional si no fueron representadas o fueron representadas para una élite, como opina Elvira Fidalgo, o política si su audiencia es una audiencia popular, según John Keller. También tendrían una función política si las cantigas no fueron interpretadas porque la finalidad de los códices era la de ser exhibidos para una audiencia cortesana o popular (“Medieval Fate”). Como he argumentado en este capítulo, algunos aspectos de la materialidad de los códices, notablemente la presencia y el modo de inclusión de música, junto a la gramática de la legibilidad, en la que se incluyen las imágenes, sugieren que los códices estaban destinados a la representación tras haber sido estudiado su contenido, si bien hay una función enciclopédica también evidente en los aspectos de la gramática de la legibilidad. La forma en la que la música está incluida junto a la *mise en page* en columnas busca ahorrar espacio en la página, lo que permitiría incluir un mayor número de canciones, y mecanismos como la numeración, las rúbricas y las imágenes permiten localizar fácilmente las cantigas en tres de los manuscritos, el Códice Rico, el Códice de Florencia y el Códice de los músicos.

En cuanto a si el fin de las *Cantigas* era ser representadas o no, John Griffiths cree que estas representan un repertorio imaginado que nunca existió y propone “to consider the *Cantigas* within a tradition of manuscript production rather than the realm of musical performance” (223). Es decir, propone que las *Cantigas de Santa María* son más una

enciclopedia musical alfonsí que una colección de canciones destinadas a la interpretación.

Esta postura se debe, primero, a lo incompleto y ambiguo de la notación musical, desde los valores temporales de las figuras, hasta el número de intérpretes o los instrumentos que deben ser usados como acompañamiento a estos. Como he estudiado más arriba, la ambigüedad de la notación musical no sería un problema para quien hubiera aprendido la canción mediante transmisión oral. En segundo lugar, la posición de Griffiths deriva de la propia naturaleza de la colección, que crece para incorporar cuantas fuentes de milagros marianos estuvieran al alcance del taller alfonsí. En efecto, las canciones que conforman las *Cantigas de Santa María* proceden de las numerosas colecciones de milagros marianos medievales tanto en latín como en lenguas vernáculas. Entre las fuentes utilizadas se encuentran mariales latinos sin carácter local, como la *Colección Pez* o el *Liber Mariae* compilado por Juan Gil de Zamora, mariales romances, como *Miracles de la Sainte Vierge* de Gautier de Coinci, en francés o los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, en castellano, obras generales de donde se tomaron temas aplicables a la mediación de la Virgen, como *Mariale Magnum* de Vincent de Beauvais, colecciones locales extranjeras, como *De miraculis Sanctae Mariae laudunensis* de Hermann de Laon o *De miraculis Beatae Mariae*, de Hugo Farsitus, colecciones locales peninsulares que se encontrarían en los propios santuarios en torno a los que existía un culto, como los milagros de Nuestra Señora de Tudía, en Sierra Morena o las cantigas de Montserrat o de Nuestra Señora del Puerto y, finalmente, milagros familiares y autobiográficos, como los narrados en las cantigas 122, 169, 209, 221, 222,

256, 279, 345 o 367, entre otras (Filgueira Valverde 44-9). En su interés por compilar cuanto conocimiento estuviera disponible, las fuentes se encuentran cada vez más cerca geográficamente de Alfonso (Schaffer 190). La diversidad y número de fuentes y milagros recogidos en las más de 400 canciones que conforman a lo que comúnmente nos referimos como las *Cantigas de Santa María* ponen sin duda de manifiesto la naturaleza enciclopédica del aspecto textual de las cantigas.

Igualmente, las miniaturas del Códice de los músicos marcan el afán enciclopédico de la empresa alfonsí (Griffiths 225).¹⁵ El Códice de los músicos recibe este nombre a partir de las 40 miniaturas que representan a músicos o parejas de músicos tocando instrumentos musicales, situadas bajo la rúbrica de cada cantiga decenal. Estas miniaturas tratan de recoger el conocimiento de los instrumentos musicales al que los artífices del códice tenían acceso. Jacinto Torres se refiere con estas palabras al contenido de estas 40 miniaturas que “contiene[n] [...] el más rico muestrario musical de la época” (120):

Una de cada diez (las dedicadas a loores y alabanzas de la Virgen) presenta un cuadro de unos ocho centímetros de lado, ricamente miniado, con uno o, más frecuentemente, dos músicos tocando o preparando sus instrumentos. Tales instrumentos, que muchas veces muestran impresionantes detalles de realismo, no guardan una particular relación con las canciones cuyo texto acompañan ni, por

¹⁵ Con “afán enciclopédico” me refiero al deseo y aspiración por preservar y transmitir cuanto conocimiento fuera posible, labor a la que Alfonso dedicó gran parte de sus esfuerzos, no en vano, recibe el sobrenombre de “el Sabio”. Durante su reinado, Alfonso auspició la creación de un gran número de obras en diferentes ámbitos del saber, como historia, astronomía, derecho y literatura, relacionado con su preocupación por la transferencia y preservación del conocimiento, idea contenida en un gran número de los prólogos a las obras producidas en el taller alfonsí (Cárdenas 93).

otra parte, hay evidencia ninguna de que pretendan indicar el tipo de “instrumentación” más adecuado a cada una. Más bien parecen constituir una especie de catálogo, un amplio escaparate en el que, a semejanza de las relaciones nominales que se insertan en la literatura de su tiempo, el artista exhibe con cierto afán totalizador los instrumentos que conoce. (120)

En este mismo artículo, “Interpretación organológica de la miniatura del folio 201-Versus del códice B.i.2 escurialense”, Torres proporciona una taxonomía de los instrumentos representados atendiendo al material de los mismos, su forma y el modo de hacerlos sonar, llegando a identificar más de 30 instrumentos diferentes (123).

Al igual que otros musicólogos, comenzando por Higiní Anglès (vol. 1, 4), Torres sostiene que los instrumentos de las miniaturas no reflejan necesariamente los utilizados para la representación musical de las cantigas. De acuerdo con Rosario Álvarez, la comparación entre la instrumentación presente en el Códice Rico y en el Códice de los músicos sirve como evidencia de ello. Las miniaturas del Códice Rico representan en varias ocasiones músicos tocando instrumentos. Las combinaciones instrumentales que se observan en estas miniaturas presentan un repertorio más limitado que el que proporcionan las miniaturas del Códice de los músicos. Teniendo en cuenta la tendencia de las miniaturas del Códice Rico a representar escenas de la vida cotidiana de un modo mimético, se puede deducir que estas combinaciones reflejan mejor la realidad de los instrumentos utilizados con mayor frecuencia y que los instrumentos representados en las imágenes del Códice de los músicos no reflejan los utilizados como acompañamiento a las cantigas, sino un repertorio mucho más complejo (88-9). Las propias imágenes de

presentación del Códice Rico y el Códice de los músicos, en las que se asume que las figuras representadas están componiendo o interpretando las cantigas, incluyen únicamente instrumentos de cuerda.

Finalmente, John Griffiths argumenta que las cantigas no son verdaderos repertorios para la interpretación, sino una idealización de un repertorio para lo que aporta como evidencias la homogeneidad de su música y la carencia de evidencias de performance. En cuanto a la homogeneidad de su música, como discutiré en el siguiente capítulo, la música de las *Cantigas* muestra evidencias de procesos compositivos de procedencia oral basados en la repetición de estructuras (Busse Berger 149, 238; Campbell 95-6). Algunos estudiosos han interpretado la carencia de representaciones musicales como evidencia de que las *Cantigas* no se concibieron para la performance pública. Según Manuel Pedro Ferreira, aunque existen ciertas evidencias de transmisión manuscrita en el entorno de la corte, hay escasa evidencia de que se llevaran a cabo representaciones musicales de las *Cantigas*. La probable ausencia de representaciones es posiblemente fruto de la pérdida de reputación del propio Alfonso X en los últimos años de su vida, por lo que tanto sus sucesores como el entorno de la corte no mostrarían interés en dar continuidad a la obra devocional del rey. (“Medieval Fate”). Sin embargo, para la cuestión sobre el propósito imaginado para los manuscritos, el testamento de Alfonso ofrece evidencias que favorecen la interpretación de Griffiths. Los códices tenían dos destinos: bien la Catedral de Toledo, donde Alfonso X fue enterrado, bien la biblioteca regia (Ferreira, “Medieval Fate” 298; 309-310). El primer punto se ofrece en ocasiones como evidencia de que algunas serían representadas las fiestas de Santa María,

pues esas fueron sus instrucciones. Estas también sugieren el valor de reliquia y de ofrenda promovido por algunas miniaturas de los códices y por algunas composiciones como la *petición*, lo que se acercaría a la naturaleza enciclopédica de la obra. El segundo destino aprobado por Alfonso X, la biblioteca regia, también favorece la consideración de las *Cantigas* como enciclopedia, ya que alude a que garantizar su integridad física y su conservación prevalece sobre su representación pública.

Ambas posturas, el destino para la representación y su naturaleza enciclopédica, no son excluyentes. La materialidad de cada uno de los códices apoya, en diferentes grados, estas dos interpretaciones. Cada códice tiene unas características dominantes. En el Códice de Toledo domina la función devocional y de representación, sobre todo gracias a sus anotaciones al respecto, mientras que en los otros tres la función enciclopédica toma mayor importancia. Ambos sugieren su uso por parte de intérpretes para preparar una representación. Cada manuscrito es una versión y por tanto una colección distinta y no se debe generalizar sobre las funciones o significados de las *Cantigas de Santa María* considerándolas una obra estable. El Códice de Toledo es una copia de un manuscrito anterior que quizá fuera un primer acercamiento a la creación de una obra devocional, el Códice Rico y de Florencia son una obra monumental que incorpora una miniatura por cada cantiga y el Códice de los músicos, también decorado, tiene como propósito principal garantizar la preservación de la colección. Los códices reflejan una evolución en la conceptualización de las *Cantigas de Santa María*. En una edición es necesario preservar cada una de las compilaciones por sí misma, que responde

a distintos principios organizativos, para preservar la importancia del crecimiento y reconceptualización de la obra como parte del significado de la misma.

El propósito de preservar información es garantizar su supervivencia, lo que se lleva a cabo en el propio acto de elaboración de manuscritos, pero también en cómo se distribuye la información para que esta pueda ser más fácilmente recordada y así poder continuar el proceso de transmisión. En el caso de las *Cantigas*, es posible que la intención fuera que este proceso se llevara a cabo mediante la interpretación pública, si bien no tenemos evidencias firmes de que esto ocurriera, o mediante la preservación de los propios códices (Ferreira, “Medieval Fate” 316). En cualquier caso, para el propósito de esta tesis doctoral, proponer una edición digital siguiendo los preceptos de la nueva filología, el estudio de la materialidad me permite desentrañar los mecanismos que los artífices de la obra utilizan para facilitar la memorización de los contenidos de los códices – la música, las imágenes y la gramática de la legibilidad – de tal modo que estos puedan ser incluidos en una edición para que los lectores contemporáneos tengan la posibilidad de reproducir los modos de lectura evidentes en los objetos medievales de las *Cantigas de Santa María*.

Capítulo 3. Establecimiento de los textos de la cantiga “De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor”

Este capítulo está dedicado al establecimiento de las versiones verbales de la cantiga 80, según la numeración del Códice de los músicos, cuyo estribillo dice “De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor”, que realizaré siguiendo los principios de la nueva filología. Para justificar el uso de esta metodología, repaso las principales corrientes de edición de textos, a saber, el método lachmanniano, el método del *bon manuscrit*, el método del *copy-text* y la nueva filología. Entre los principios de la nueva filología, se encuentra la reconsideración de la noción de autoría tradicional bajo conceptos como la sociología de los textos. Según este principio, las obras son producto del trabajo de un grupo de personas, como autores, editores, copistas, componedores y lectores. Dadas las características de creación de las *Cantigas de Santa María*, colecciones de canciones producidas bajo la dirección de Alfonso X por un grupo de copistas, correctores, compositores e iluminadores, la noción de sociología de los textos es idónea para preservar las diferentes influencias que todas estas personas tuvieron en el producto final e incorporarlas en la transmisión de la obra. A continuación, analizo los *stemmas* propuestos por tres diferentes autores para las *Cantigas de Santa María*. Los *stemmas* demuestran que se trata de tres colecciones con tradiciones independientes, por lo que

cada una de las versiones de la cantiga 80 debe ser editada por separado. Tras ello, ofrezco mi propuesta de establecimiento textual de la cantiga 80, considerando especialmente la evidencia del deseo de crear canciones que sea posible representar, deseo demostrado tras estudiar la materialidad en el capítulo anterior. El propósito que guía mi edición es ofrecer versiones de las cantigas interpretables a través de las evidencias que se han preservado de estas colecciones de canciones. Estudio las diferentes fases de creación de la obra, conceptualización, colección, composición, compilación y copia y propongo que las diferentes modificaciones que se producen en cada una de estas fases deben ser consideradas de manera independiente a la hora de tomar una decisión sobre si y cómo deben ser incluidas en la transmisión. Según la conceptualización y la composición de texto y música, las cantigas han de ser interpretables. Los diferentes procesos de colección y compilación determinan que cada uno de los manuscritos representa su propia colección por lo que deben ser editados en sí mismos y no como una sola colección estable. Por último, en el proceso de copia pueden producirse errores independientes en el texto y la música que serán subsanados o no en función de su naturaleza, por ejemplo, si suponen palabras inexistentes o notas ajenas a la tonalidad. Finalmente, tanto para establecer la versificación como la correspondencia entre la letra y la música, estudiar la materialidad de los códices será una labor fundamental.

El desarrollo de la filología y de la crítica textual en los siglos XIX y XX ha contribuido a la carencia de una edición de las *Cantigas de Santa María* que preserve su materialidad, especialmente en lo que respecta a su naturaleza musical, a sus imágenes y

a los elementos de la gramática de la legibilidad. Estas disciplinas supusieron el golpe definitivo para la iconoclastia de la filología, como se refiere a este fenómeno Michael Camille, es decir, la desaparición en las ediciones de la materialidad de los códices, especialmente del aspecto visual, provocada por la supremacía dada a la palabra escrita por parte de la crítica textual (371-401). Desde la invención de la escritura, la transmisión y preservación de la cultura escrita ha dependido de la conservación de los propios soportes de escritura y de la continua copia de los textos. Este proceso de copia inevitablemente produce modificaciones en el texto, debido tanto a errores mecánicos de copia, como malas lecturas u omisiones de secciones, como a alteraciones conscientes por parte de los copistas, derivadas de diversas motivaciones estilísticas, culturales o exigencias materiales. Estas modificaciones pueden consistir en el cambio de una palabra debido a preferencias dialectales o en la eliminación de secciones del texto debido a la censura. Cuando se han preservado varias copias, o testimonios, de un mismo texto, los manuscritos necesariamente transmiten diferentes versiones de la misma obra. Esto es lo que ocurre con las más de 400 canciones preservadas en los Códices de Toledo, Rico, de Florencia y de los músicos, pues 299 de estas canciones se conservan en dos versiones y 103 se conservan en tres versiones.¹⁶

En la recuperación de los textos medievales durante el siglo XIX, se desarrollaron diversas metodologías de reconstrucción textual para enmendar los textos de dichas modificaciones, consideradas desvíos de un original hipotético que respondería a la

¹⁶ He realizado este cómputo a partir de las tablas “Correspondencias entre E y los otros códices” y “Correspondencias entre To y los otros códices” que se encuentran en las páginas 45 a 50 de la Introducción de Walter Mettmann a su edición de las *Cantigas de Santa Maria* publicada entre 1986 y 1989.

intención autorial. Aunque de diferentes modos, en todas ellas prevalece la figura del autor y, por tanto, su texto, en detrimento de la materialidad de los códices y los elementos en ellos contenidos, que se consideran circunstancias accidentales que no dependen del autor y, en consecuencia, no jugarían un papel en la interpretación de su obra. La modernidad europea produjo tres metodologías principales para lograr esta reconstrucción hipotética: el método lachmanniano, el método del *bon manuscrit* y el método del *copy-text*.

El método lachmanniano fue desarrollado por Karl Lachmann en la primera mitad del siglo XIX.¹⁷ La primera fase de este método es la *recensio*, la búsqueda de todos los testimonios de una obra. A continuación, se lleva a cabo una comparación sistemática del texto de los diferentes testimonios, es decir, de los diferentes manuscritos que han preservado una obra, proceso que recibe el nombre de *collatio*. Esta comparación permite identificar los lugares en los que los manuscritos difieren unos de otros. Una vez identificadas las variantes, se procede a la *examinatio* y *selectio* de las mismas. Es posible establecer una diferenciación entre los errores evidentes (palabras inexistentes o palabras sin sentido en el contexto, por poner algunos ejemplos) y las meras variantes que podrían ser la lección correcta, llamadas variantes equipolentes o adiaforas. Aunque algunos errores pueden haberse cometido de manera independiente, los llamados errores poligenéticos, como la omisión de preposiciones debido a la pequeña entidad material de la palabra, en términos generales, los errores permiten determinar la relación entre dos o

¹⁷ En castellano, la obra fundamental del método lachmanniano es el *Manual de crítica textual*, de Alberto Blecua. En otras lenguas, son de consulta obligada *La genesi del metodo del Lachmann*, de Sebastiano Timpanaro, *Storia della tradizione e critica del testo*, de Giorgio Pasquali y *Textkritik*, de Paul Maas.

más manuscritos. Si varios manuscritos comparten un claro error, es muy probable que el error proceda de un antecedente común y que el resto lo hayan copiado de este. Son los llamados errores comunes conjuntivos, que sirven para filiar manuscritos. Se diferencian de los errores separativos en que estos últimos separan ramas de transmisión. Los errores separativos son aquellos errores que un copista no puede advertir y, por tanto, no pueden ser subsanados. Si un manuscrito transmite la lección correcta, no puede proceder de un manuscrito que contiene el error. La acumulación de errores comunes conjuntivos y errores separativos entre manuscritos permite la *constitutio stemmatis*, esto es, permite elaborar un *stemma* o una visualización de la relación genealógica entre manuscritos. A la hora de establecer la edición, ante diferentes variantes, el editor puede acudir al *stemma* para determinar qué lectura tiene más posibilidades de ser la original. Si varias ramas no relacionadas entre sí transmiten la misma lectura de forma independiente, lo más probable es que se trate de la lectura del original. En los casos en los que las variantes sean igualmente correctas o incorrectas y el *stemma* no nos permita distinguir cuál de las variantes es la correcta, el juicio del editor entrará en juego y podrá determinar, usando su conocimiento del texto, de la lengua y de la cultura, una posible lección correcta de manera temporal hasta la aparición de nuevos testimonios que puedan modificar esta hipótesis preliminar. En lo que respecta a las *Cantigas de Santa María*, se han producido algunas propuestas de filiación de manuscritos que estudiaré más abajo que aún no han desembocado en una edición crítica de la obra.

El segundo método principal de establecimiento del texto fue desarrollado en torno a la segunda mitad del siglo XIX por Joseph Bédier, quien, insatisfecho con las

limitaciones del método lachmanniano y preocupado por el excesivo rol que, en su opinión, el editor cumplía a la hora de decidir entre variantes de igual valor o variantes adiaforas, propuso un nuevo método de edición de textos que se conoce como método bédierano o método del *bon manuscrit*. En opinión del medievalista francés, que publicó sus reflexiones en la introducción a su edición de *Le lai de l'ombre*, resulta más apropiado confiar en el juicio de un copista medieval para establecer la lección correcta que en el juicio de un editor moderno, ya que el copista medieval se encuentra más cercano en el tiempo al autor y, presumiblemente, en contacto más directo a la lengua, estilo y cultura de este. Por ello, el editor moderno debe escoger el mejor entre los manuscritos conservados e intervenir en él en la menor medida posible y necesaria (71). Aunque este método fue rápidamente favorecido, lo cierto es que Bédier no establece criterios para escoger este “bon manuscrit”, por lo que nuevamente el juicio del editor determinará cuál de los manuscritos se considera el más apropiado para conformar la edición moderna. La tendencia es clara a favorecer los manuscritos más antiguos y materialmente mejor conservados y lo más completos posible. Sin embargo, este tipo de manuscritos no tiene por qué necesariamente transmitir las lecciones correctas. Es igualmente posible que esta clase de códices, copiados con cuidado, incluyan numerosas intervenciones para completar lagunas como que sean copias fieles de sus antígrafos; por tanto, escoger el mejor manuscrito de acuerdo con estos criterios de conservación y aparente integridad no garantiza que transmitan las lecciones auténticas, es decir, las lecciones del original o más cercanas al original.

El método del *bon manuscrit* es el seguido por Walter Mettmann en sus dos ediciones de las *Cantigas de Santa María*, la primera de ellas realizada entre 1949 y 1964 y la segunda entre 1986 y 1989. En ellas, el editor selecciona el Códice de los músicos como el mejor manuscrito. En esta decisión, las limitaciones del método de Bédier se hacen evidentes. Mientras que el propósito de una edición crítica es recuperar la intención autorial en el texto, los criterios implícitos a la hora de escoger el mejor entre los testimonios conservados tienden a favorecer manuscritos de buena calidad que hayan sido preservados de la forma más completa posible. Los cuatro manuscritos que transmiten las *Cantigas de Santa María* están hechos con materiales de alta calidad que se han mantenido en buen estado a lo largo del tiempo, además de haberse conservado en bibliotecas institucionales. Desde el punto de vista de la completitud del contenido, el Códice de los músicos es superior a los otros tres manuscritos debido a que preserva más de 400 canciones y es esto lo que llevó a Walter Mettmann a seleccionar este manuscrito frente a los demás. El Códice de Toledo y el Códice de Florencia preservan algo más de 100 canciones y el Códice Rico transmite casi 200 canciones. Aunque por motivos de accesibilidad esta decisión está justificada – el Códice Rico y el Códice de Florencia, dos volúmenes de un mismo proyecto, se encuentran en bibliotecas de países diferentes, España e Italia respectivamente – ha sido criticada por estudiosos posteriores. Desde el punto de vista de la calidad del contenido, el Códice de los músicos contiene más errores que los otros dos códices, como errores de métrica o castellanismos, que generalmente se consideran errores de lengua (Parkinson, “False Refrains” 23). En su edición, Mettmann enmienda los errores de lengua que considera evidentes, incluyendo la influencia del

castellano en el gallego-portugués, que considera errores de copista (XXIII), y se enmiendan errores de métrica tanto por juicio editorial como valiéndose del texto del resto de testimonios cuando lo considera necesario, sin que estos criterios queden totalmente esclarecidos.

El tercer método de crítica textual para el establecimiento del texto más extendido, sobre todo en la tradición anglosajona, es el método del *copy-text*, también surgido de las limitaciones observadas en el método lachmanniano en cuanto a su científicismo y, por tanto, objetividad y superioridad, de establecer la genealogía de los manuscritos, ya que podía conllevar la mecanización de la discriminación entre variantes. Un editor descuidado podría asumir que las lecciones de un testimonio más cercano al original eran correctas, lo cual implica que los copistas solo pueden cometer errores y no introducir cambios conscientes que den lugar a lecciones plausibles (Greg 20). Iniciado por W. W. Greg en “The Rationale of Copy-Text”, este método consiste en escoger un texto como base de la edición del que se tomarán los elementos a los que Greg se refiere como “accidental readings”, aquellas variantes consideradas de menor entidad significativa, como la puntuación, la grafía o la separación de palabras (21). Para el resto de lecturas, las llamadas “substantive readings”, aquellas con mayor carga semántica, el editor deberá comparar las diferentes lecciones para identificar los errores de copia y subsanarlos. Este método fue posteriormente desarrollado por Bowers, quien trató de editar las intenciones finales y no solo la versión del autor. Esto significa que el editor, según Bowers, tiene la libertad de enmendar incluso modificaciones al texto sancionadas por el autor, pero motivadas por circunstancias contextuales, como preferencias y

necesidades editoriales o cuestiones de censura (McGann, *Critique* 34). Aunque ninguna de las ediciones de las cantigas ha utilizado esta metodología y yo no la seguiré, el aspecto de la intención final tiene cierta relevancia para mi propia edición. Como elaboraré más abajo, el aspecto fundamental para el establecimiento del texto de las cantigas es su posibilidad de ser representables, característica presente en todas las versiones de la obra, por lo que habrá de ser preservada en una propuesta de edición, aunque ello suponga modificar aspectos del texto que se ha transmitido.

La contribución más reciente a la disciplina de la filología tuvo lugar en la década de los 90 cuando, influidos por el desarrollo del posmodernismo y del nuevo historicismo, los medievalistas volvieron a plantearse la cuestión de la idoneidad de la edición de textos y desarrollaron una serie de principios teóricos que desembocaron en un movimiento llamado nueva filología. En primer lugar, se criticó la excesiva importancia dada al autor por todos los métodos anteriores, ya que todos ellos consideran que el fin último de una edición crítica es reconstruir la intención del autor, aunque difieran en cómo lograr acceder a esta versión. En la nueva filología se pretende enfatizar el proceso colaborativo de producción textual, pues este proceso afecta al producto final, el producto que la audiencia recibe e interpreta, fenómeno que se conoce como sociología de los textos (McKenzie 13-16). Según este principio, no solo los autores y los editores juegan un papel fundamental en la conformación de un texto, sino también otros actores involucrados en su producción, como los copistas o componedores, cuya labor se empieza a dejar de considerar como mecánica, e incluso en su recepción, como los editores y los lectores.

El concepto de sociología de los textos tiene una enorme importancia en el caso de las *Cantigas de Santa María* y es por ello que aplicaré algunas de las propuestas de la nueva filología en mi edición de la cantiga 80. En primer lugar, hemos de considerar el concepto de autor tal y como se aplica a las *Cantigas de Santa María*. Alfonso X fue el autor directo de algunas de las cantigas. Como evidencias contamos, en primer lugar, con el hecho de que conocemos con seguridad que Alfonso X escribió *cantigas d'escarnho e de maldizer* (Mettmann 364). Es de suponer que también colaboró con sus propias composiciones a esta colección de milagros marianos, su obra más personal. Walter Mettmann ve evidencia de la autoría de Alfonso en las cantigas autobiográficas en las que “él nos habla en la primera persona de sus vivencias y deseos”, como ocurre en la *pitiçón*, en la cantiga 406, en la cantiga 169, en la cantiga 180, en la cantiga 200, en la cantiga 209, en la cantiga 279, en la cantiga 300 o en la cantiga 360, que coinciden tanto en tema como en expresiones comunes y para las que podría haber contado con la colaboración de otro poeta (364-5). En “Alfonso as Troubadour”, Joseph Snow aduce como evidencia las declaraciones directas de autoría en los textos de las *Cantigas de Santa María* y proporciona como ejemplo el primer verso de la cantiga 401: “macar poucos cantares acabei e con son”. Además de las declaraciones directas, alega como prueba de la autoría de Alfonso X las palabras de su secretario Juan Gil de Zamora, que traduce así al inglés:

“For the praise of the glorious Virgin he composed many beautiful story-songs [rhythmically] measured with agreeable sounds and musical proportions” (ad preonium Virginis gloriose multas et perpulchras composuit cantinelas, sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas). (Snow 127)

En el prólogo a las cantigas, se utiliza el verbo “fezer” para indicar la autoría de Alfonso de las *Cantigas* (verso 19). En la propia obra de Alfonso X encontramos una elaboración de lo que la expresión de que el rey hacía un libro significaba en sus obras. En concreto, en el capítulo XIV del libro XVI de la primera parte de la *General Estoria*: “El Rey faze un libº nõ por ql el escriua cõ s9 manos, mas por q compone las razones del 7 las emiẽda et yegua et enderesça 7 muestra la maña de como se deuen fazer. 7 desi escriue las q el manda, po dezimos por esta razon q el Rey faze el libro”.¹⁸ Antonio García Solalinde, que incluye la cita anterior en su artículo “Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras”, indica que

[e]ste pasaje nos revela que el rey Alfonso tomaba parte directa en los trabajos previos de composición de las “razones”, o sea de la materia, y enumera las distintas operaciones críticas a que sometía, el rey mismo, esas razones, que parecen consistir en ponerlas de acuerdo y en rectificarlas, al propio tiempo que adoctrinaba a sus colaboradores en su composición, y elegía quién había de redactarlas definitivamente. (286-7)

Igualmente, en el conocido pasaje sobre el “castellano drecho” en el *Libro de la ochava esfera*, se indica que el rey actúa como corrector, eliminando lo superfluo y duplicando y corrigiendo el lenguaje.¹⁹ Solalinde concluye, por tanto, que en el grueso de su obra el rey actúa como director de la composición y como corrector, admitiendo la

¹⁸ Transcripción propia del folio 215r del ms. 816 de la Biblioteca Nacional de España.

¹⁹ Cito por Solalinde: “Et despues lo endreço et lo mando componer este rey sobredicho; et tollo las razones que entendio eran soueianas et dobladas, et que non eran en castellano drecho; et puso las otras que entendio que complian, et quanto en el lenguaje endreçolo el por si se (287).”

posibilidad de que un análisis estilométrico pormenorizado de sus obras nos permita demostrar su involucración directa (287-8). Este tipo de análisis será posible a partir de una edición digitalizada cuyo contenido puede ser procesado mediante R, un lenguaje de programación para el análisis estadístico.

En este sentido, Alfonso X actúa como la *causa efficiens* aristotélica que forma parte de la teoría medieval de autoría. En *Medieval Theory of Authorship*, Alastair Minnis propone como fuente para la comprensión de la concepción de autor medieval los prólogos a los comentarios y glosas de autores medievales llevados a cabo en las universidades (1). Estos prólogos podían seguir varios formatos; uno de ellos es el formato de los prólogos que Minnis denomina prólogos aristotélicos, en los que las obras escritas se entendían en función de las cuatro causas principales que según Aristóteles gobiernan la actividad y el cambio del universo: la *causa efficiens* se correspondería con el autor, la *causa materialis* con la obra, la *causa formalis* con el estilo literario y la *causa finalis* con el objetivo de la escritura (5). De particular interés en el caso de las *Cantigas* es la concepción que transpira en estos prólogos de la *causa efficiens*, especialmente en lo que respecta a las obras bíblicas:

The efficient cause was the auctor, the person who brought the literary work into being. This heading replaced, or was used in conjunction with, *nomen auctoris*. Here the issue of authenticity was discussed which, in the case of prologues to Scriptural texts, entailed description of the causation whereby the divine auctor had directed the human *auctores* to write. (28)

Esta distinción entre dos tipos de *causae efficiens* llevó a la concepción de dos niveles de autoría, el divino y el humano, que dio en llamarse *duplex causa efficiens* y que se divide en *causa movens* y *causa operans* (Minnis 102). Según esta idea, Dios era el primer autor y el autor humano era movido por Dios para producir el texto (Minnis 79). En efecto, esta lógica es la que se desprende de la sección que precede inmediatamente a la cita de la *General Estoria* incluida más arriba:

Dell escriuir destas palabras auedes oydo enel comẽçamiẽto deste caplo como dixo nro señor q el las escriurie; 7 aqⁱ dize en el xxxiiii caplo dell exodo qlas mando escriuir a Moysen; 7 aures otrossi enel lib^o q a nombre Deut'onomio q es el postrimero destes v libros de Moysen o se cuẽta de cabo todas esta^s leyes q diz q nto señor q el mismo las escriui. 7 semeia q son contrallas estas razones. 7 sobresta contralla fabla maestre pedro 7 departe la desta guisa: Diz q todo es bien dicho, et q podemos entender 7 dezir q compuso nro señor las razones dlos mandados, 7 que ouo ell auctoridad 7 el nombr' dend, por qlas mando escriuir, mas qla^s escriuio Moysen. (f 215r)

Según esta conceptualización de la autoría, Alfonso X sería la causa moviente y los compositores de las cantigas serían la causa operante. Para la teoría medieval de autoría y la crítica textual decimonónica, la autoridad solo pertenecería a la causa operante y es su intención la que debe restablecerse en una edición crítica. Sin embargo, para la nueva filología, los dos niveles de la *causa efficiens* conforman la obra, por lo que las variantes producidas por ambos representan lecciones auténticas que deben formar parte de una edición.

Además de en cómo se manifiesta en lo que respecta a la autoría de las *Cantigas de Santa María*, el concepto de sociología de los textos es aplicable también al papel que cumplen los copistas y lectores en las diferentes colecciones que conforman las *Cantigas*, puesto que existen evidencias de que su labor no es meramente mecánica o pasiva. En su artículo “Collection, Composition, and Compilation in the *Cantigas de Santa María*”, Stephen Parkinson y Deirdre Jackson analizan los problemas métricos presentados por la cantiga 87, una cantiga organizada como las cantigas de amigo en la que el estribillo inicial se repite solamente tras la primera estrofa. Tras el resto de estrofas, se repite un segundo estribillo. Ante esta estructura inusual en esta colección, en la que la gran mayoría de las cantigas cuentan con un solo estribillo que se repite después de todas las estrofas, los copistas del Códice de los músicos, lejos de copiar fielmente el texto que tienen ante ellos y cuya estructura no comprenden, intervienen activa y conscientemente para tratar de solucionar lo que consideran un problema en su antígrafo (168; 171-2).

En cuanto a los lectores, los códices muestran evidencias de lectores posteriores que intervienen en el texto. Entre estas intervenciones, las más estudiadas, por inusuales, son las llamadas prosificaciones castellanas de las cantigas 2 a 25 del Códice Rico. Los estudiosos se han referido a estas prosificaciones bien como traducciones, adaptaciones, comentarios, prosas marginales o añadidos, pues no son traducciones completas ni totalmente fieles al texto o a la imagen, y las han datado desde la época alfonsí hasta la segunda mitad del siglo XV (Benito-Vessels 205-6). En “Las prosificaciones de las *Cantigas* como traducciones exegéticas”, Carmen Benito-Vessels propone que estas anotaciones en el margen inferior del Códice Rico no son meras traducciones, sino

traducciones exegéticas que se sirven de técnicas retóricas medievales para explicar el sentido del milagro contenido en la versión pictórica o en la versión textual. Tras un estudio pormenorizando del estado de la lengua, las data a finales del siglo XIV o a principios del siglo XV (Benito-Vessels 227). Por su parte, el Códice de Toledo presenta numerosas intervenciones de lectores posteriores en los márgenes que proporcionan información sobre cómo y cuándo se han de interpretar las cantigas (f. 143r) o lecciones alternativas, como “aiudador” en el verso 18 de la cantiga 80 frente a “razoãdor” (f. 115v). Entre las anotaciones más interesantes de este códice se encuentran aquellas que incorporan al margen las lecciones alternativas del Códice Rico y del Códice de los músicos en los casos de variantes redaccionales, lo cual demuestra que este lector tenía acceso a los códices escurialenses (Bertolucci Pizzorusso 112-3). Las intervenciones materiales de estos lectores ponen de manifiesto que su lectura es activa. Sus anotaciones, además, tienen la capacidad de influir en interpretaciones y lecturas posteriores de las cantigas, por lo que deben formar parte de la transmisión del contenido de los códices.

Debido a las características materiales y de producción de las *Cantigas*, el marco teórico ofrecido por la nueva filología resulta idóneo para preparar una edición de esta obra. La naturaleza colaborativa del proceso de creación de las *Cantigas de Santa María*, desde la concepción de la obra y la noción de autoría basada en la *duplex causa efficiens*, pasando por su compilación, composición, disposición, copia y recepción me lleva a considerar como más adecuados los principios de la nueva filología para preparar una edición crítica de las *Cantigas de Santa María*. La multiplicidad de autores, junto al modo de producción colectiva de la obra, facilita la descentralización de Alfonso X como

figura autorial e invita a la consideración de la influencia que los diferentes participantes en el proyecto de creación y transmisión pudieron tener en la versión final. Este principio implica la necesidad de distinguir entre errores de copia legítimos, aquellos que produzcan palabras inexistentes o incomprensibles, y meras variantes de lengua que pueden ser aceptadas bajo la noción de la sociología de los textos.

Una consecuencia importante de esta reinterpretación del rol de los diferentes agentes involucrados en el proceso de transmisión es la consideración de sus variantes como legítimas siempre y cuando no afecten a la posibilidad de las cantigas de ser representadas. Dicho de otro modo: mientras que los cambios que introducen no impidan la posibilidad de cantar las canciones de la colección, habrán de ser mantenidos en una edición. Es el caso de las lecciones alternativas como “aiudador”, anotación de un lector en el margen izquierdo del folio 115v del Códice de Toledo o la mala interpretación del antígrafo en la cantiga 87 estudiada por Parkinson (Parkinson y Jackson 168; 171-2 y Parkinson, “False Refrains” 28-35). Esta consecuencia se extiende a la labor de los copistas en su aspecto ortográfico y en cómo esto afecta a la lengua. Los castellanismos, presentes sobre todo en el Códice de los músicos, pero no exclusivamente, han sido generalmente considerados errores de lengua que han de ser enmendados en una edición crítica, pues no pertenecen al original (Parkinson, “False Refrains” 23; Ferreira, “Stemma” 66). Parece claro que los copistas y correctores de este códice no consideran los castellanismos como errores, pues aunque pueden apreciarse numerosas evidencias de

correcciones en este códice, los castellanismos no se corrigen.²⁰ Es importante tener en cuenta que la estandarización y, por tanto, el contraste nítido entre el castellano y el gallego-portugués ha sido generado *a posteriori* y que probablemente no existiera una oposición tan clara entre ambas como existe hoy.

José Luís Rodríguez señala que “dada a similitude estrutural de ambos os romances ibero-românicos, central e occidental, na época muito mais acusada ainda do que na actualidade” no es posible reconocer todas las instancias de influencia del castellano en el gallego-portugués de las *Cantigas* (8). Además, el uso de castellanismos para satisfacer necesidades de rima parece indicar “a provável inexistencia de uma consciencia de oposição nítida entre os dois idiomas” (19). Rodríguez considera el caso de los castellanismos ortográficos de manera diferente, pues son “esperados” y los atribuye sobre todo a los amanuenses, aunque no exclusivamente (19). Ofrece como ejemplos “arquero”, “enloquecer”, “quemar”, “paloma”, “renta”, “saudaçion”, “gracias”, “trahyçion”, “procession”, “beeçion/beeycion”, “juicio/juyzio”, “vision”, “reçeber”,

²⁰ Entre los ejemplos de castellanismos, en la nota 34 de “The stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence”, Manuel Pedro Ferreira proporciona la siguiente lista: “To shares with E *ayre* (422; see also 402, 423, 427 in To). T alone has *arqueros* (28), *quinientos* (134) and *quemar* (186). T and E share *bolir* (21), *sabet* (429), *misma* (194; see also 264 in E) and *va* (125). F and E share *dulce* (288). E alone has *más* (22), *le* (26), *renta* (48), *ardit* (63), *capellan* (66), *vision* (79, 85, 292, 295, 299), *temptatiões* (85), *apostol* (306), *juizio* (360, 401, 422), *arçopispado* (365), *reçebir* (401), *saudaçion* (40, 415), *naçençia* (411), *beeçion / beeycion* (414, 418), *palomas* (417), *procession* (420)”. Esta lista, que no pretende ser exhaustiva, procede tanto de las propias observaciones de Ferreira como de los principales autores que han tratado la cuestión de los castellanismos en las CSM, a saber, Walter Mettmann en su edición de Coimbra (I, xxii-xxii; IV), “A lingua das Cantigas” de Ramón Lorenzo, “Castelhanismos no galego-português de Afonso X, o Sábio” de José Luís Rodríguez y “False Refrains in the Cantigas de Santa Maria”, de Stephen Parkinson. Esta lista demuestra que los castellanismos no son exclusivos de un solo códice, sino que todos ellos presentan algún grado de castellanización. En esta misma nota, Ferreira menciona que en este estudio preliminar no observó ocurrencias aisladas de castellanismos en E en la segunda decena de cantigas, lo cual sugeriría que la influencia del romance central frecuente en E deriva de los ejemplares y no de los propios copistas. Esta hipótesis podría estar apoyada por la no corrección de estas formas lingüísticas en este códice que presenta abundantes evidencias de edición.

“empanada” y “testimonio” (12). Algunos de estos casos suponen ejemplos aislados, lo que contribuye a su clara clasificación como castellanismos, mientras que otros, como “aire”, “arçobispo”, “dulce” o “bẽeito”, son considerados por Ramón Lorenzo como variantes gallegas, si bien influidas por el castellano, frente al portugués, pues no son exclusivas de las *Cantigas* (268). A la hora de establecer la legitimidad con la que copistas y correctores consideran una forma podemos recurrir al *usus scribendi* de los manuscritos, tarea que se verá facilitada con la elaboración de un corpus electrónico de los textos de las cantigas.

Esta inestabilidad de la lengua se extiende a las propias obras escritas, pues una de las características fundamentales de la cultura y la literatura medievales es que existen como y en sus variantes; son intrínsecamente variante (Cerquiglini 111). Según Cerquiglini, “l'oeuvre littéraire, au Moyen Age, est une variable. [...] Qu'une main fut première, parfois, sans doute, importe moins que cette incessante réécriture d'une oeuvre qui appartient à celui qui, de nouveau, la dispose et lui donne forme” (57). Esta afirmación de que la obra no pertenece exclusivamente a quien primero la puso por escrito, sino a todas las manos posteriores, unida a la naturaleza colaborativa en la creación de las *Cantigas de Santa María*, desestabiliza la noción de que los textos de la obra alfonsí tienen una forma única que puede reconstruirse a partir de la comparación de manuscritos. Desde esta perspectiva, que es la que sigo en mi edición, las innovaciones introducidas en las sucesivas colecciones de las *Cantigas* no deben considerarse errores, sino variantes plenamente legítimas que pertenecen a cada una de las versiones de la obra. Si la escritura medieval es variante, debemos abandonar las metodologías

positivistas decimonónicas que buscan reconstruir un texto arqueológica y genealógicamente (Cerquiglini 68).

Una primera versión de este concepto de la legitimidad de la variante, *mouvance*, fue introducida por Paul Zumthor en *Essai de poétique medieval*. Según este autor, la obra literaria existe en un plano inmaterial y es el producto de la suma de todas sus versiones materiales. Cada vez que se recita, representa o se pone por escrito se produce una actualización de su texto, sin que ninguna de estas actualizaciones tenga mayor validez o autenticidad que las restantes (48). En su proceso de transmisión, la obra pasa por diferentes estadios textuales (*états du texte*) y se modifica a lo largo de ella, en lugar de corromperse como considera la crítica textual tradicional. Según Zumthor, la reconstrucción del texto original supone un anacronismo que ignora la inestabilidad intrínseca a los textos medievales (45). Como veremos a continuación a través del análisis de los *stemmas* propuestos para las *Cantigas de Santa María*, la búsqueda de un *stemma* a través del estudio de sus variantes sirve precisamente para demostrar lo inadecuado de este acercamiento para editar las *Cantigas*, pues si bien los códices que las transmiten presentan cierta estabilidad por tratarse en su mayoría de manuscritos regios que apenas se han visto modificados durante el proceso de copia, se trata de tradiciones separadas – cada manuscrito es una nueva edición y deberá tratarse y editarse por separado. Cada nueva colección, materializada en un códice, representa una actualización de la obra, preparada con propósitos e intencionalidades distintas que han quedado codificados en su materialidad. Así, la gramática de la legibilidad y la ampliación de la colección en los Códices de las Historias y el Códice de los músicos enfatiza su función

como enciclopedia, como obra de consulta, no tan evidente en el Códice de Toledo, pues este manuscrito representa un acercamiento a la creación de una obra devocional que preserve canciones para ser aprendidas de cara a una representación musical, como sugieren sus anotaciones con instrucciones de interpretación

La crítica textual tradicional ha optado siempre por transmitir una única versión, ofreciendo al lector una apariencia de estabilidad que no se corresponde con la realidad, ya que las cantigas existen en múltiples versiones. Para acceder a esta versión estable y supuestamente autorial, algunos autores han estudiado las variantes de los manuscritos para ofrecer una filiación de los mismos o un *stemma*. Como veremos a continuación, los *stemmas* producidos demuestran que los códices que transmiten las *Cantigas de Santa María* representan tradiciones diferentes o estados del texto distintos.

Las *Cantigas de Santa María* se han transmitido en cuatro códices. El Códice de Toledo, alojado en la Biblioteca Nacional de España, contiene 100 cantigas y se trata de una copia y no de un códice regio. El resto de testimonios conservados fueron producidos en el taller alfonsí. Estos son el Códice Rico, que se encuentra en la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial y que conserva 193 cantigas; el Códice de Florencia, que se encuentra en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, supone el segundo volumen del proyecto comenzado por el Códice Rico y preserva 113 cantigas, algunas fragmentariamente, y, finalmente, el Códice de los músicos, conservado en la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, transmite 402 cantigas. El estudio de sus variantes textuales y musicales demuestra que el Códice de Toledo representa el estadio más antiguo, el Códice Rico y el Códice de Florencia representan una versión intermedia

y el Códice de los músicos representa la versión más tardía (Ferreira, “Stemma” 91). En la disciplina de la crítica textual, se utilizan siglas, que utilizaré a continuación, para referirse a cada uno de los testimonios de una forma abreviada. En el caso de los manuscritos de las cantigas, estas siglas son To para el Códice de Toledo, T para el Códice Rico, F para el Códice de Florencia y E para el Códice de los músicos.

En su primera edición, producida antes del desarrollo de la nueva filología, Mettmann considera cada manuscrito su propia tradición (XIX-XX), lo cual justificaría la producción de ediciones separadas para cada manuscrito, si bien no es esto lo que lleva a cabo, sino una edición del Códice de los músicos que enmienda *ope codicum*, es decir, valiéndose de lecturas alternativas que considera superiores en los demás testimonios. A pesar de esta afirmación anterior, en su introducción a la edición de 1986, Mettmann ofrece una tentativa de filiación de los manuscritos. En ella, establece dos grupos de manuscritos: E frente a T/F y To, y T/F frente a E. El primero de ellos, el representado por E frente a T/F y To, queda establecido tras prestar atención a su contenido y al orden en el que las cantigas están dispuestas: E transmite más de 400 cantigas y T/F transmite casi 300 cantigas y, aunque hay algunas diferencias en las composiciones específicas, en su mayoría son coincidentes, algo similar a lo que ocurre con el orden en el que están dispuestas (21). Esta coincidencia de orden se da en realidad solamente entre E y T, en los que coinciden en orden 189 de 200 cantigas. De las 11 cantigas no coincidentes, 7 están ausentes en T por pérdida de folios y las cuatro restantes son dos cantigas quinales intercambiadas, la 5 y la 15, y dos cantigas de loor intercambiadas, la 80 y la 70, por lo

que la estructura global de la obra queda inalterada.²¹ Sin embargo, no sucede la misma coincidencia entre E y F. F contiene 113 cantigas y aunque su forma reproduce ciertos patrones visuales de T, ya que contiene iluminaciones a página completa en seis viñetas, su organización difiere enormemente de la de T y E. No se sigue el principio organizativo de situar una cantiga más larga cuyo texto pueda ocupar dos folios en el puesto múltiplo de cinco y no se coloca una cantiga de loor tras cada ciclo de 9 cantigas narrativas. Esta irregularidad, unida al estadio más avanzado del estilo pictórico, ha sido interpretada por algunos críticos como un indicio del trabajo en el códice en un momento posterior a la muerte de Alfonso X y, por tanto, sin supervisión del rey, por lo que el orden conservado en la actualidad no corresponde al plan original (Ferreira, “Stemma” 62). Por su parte, Gonzalo Menéndez Pidal considera que el códice bien se desencuadernó, bien nunca estuvo encuadernado, dando como resultado que el códice no está encuadernado del modo en el que fue concebido (32). Además, este códice carece de la numeración de las cantigas en números romanos que sí aparece en el margen superior de su volumen complementario, el Códice Rico, lo que impide restablecer el orden planeado inicialmente.

El segundo grupo de manuscritos propuesto por Mettmann se establece de acuerdo con las variantes textuales. La agrupación resulta entre To y T/F, que se oponen a E. Mettmann declara que un examen de variantes le lleva a afirmar que To y T/F están estrechamente emparentados, pero que no dependen el uno del otro. La segunda

²¹ A la hora de referirme a las cantigas mediante su orden, utilizo el orden de E seguido por Mettmann en su edición, ampliamente utilizado por los estudiosos de las *Cantigas de Santa María* para asegurar la referencia a la misma entidad de una forma sencilla.

conclusión es que To y T/F ofrecen mejores lecturas que E, sobre todo en el aspecto métrico. La tercera conclusión es que To ofrece en ocasiones el texto más satisfactorio porque corrige errores, sin especificar de qué tipo, de los otros tres manuscritos. Esto puede indicar que o bien el copista de To cuenta con otras fuentes que desconocemos, quizá los *rotuli* en los que se compilaban las cantigas, o que los copistas de To muestran tendencias intervencionistas respecto a su modelo, por lo que estas mejores lecturas no tienen por qué ser lecciones auténticas, es decir, lecciones que representan la intención autorial y que la crítica textual tradicional trata de restablecer. Las correcciones visualmente discernibles mediante raspaduras o anotaciones son abundantes en To, lo cual muestra, junto a otros aspectos del códice como su decoración, el deseo de elaborar una copia cuidada. Mettmann, sin embargo, no detalla cómo llega a estas conclusiones ni presenta ejemplos del tipo de variantes a que se refiere. Esta falta de detalles resulta en el desconocimiento de la naturaleza de las variantes. Ignoramos si las variantes son variantes adiaóforas o equipolentes, si pueden ser poligenéticas o si, por el contrario, se trata de errores comunes conjuntivos entre To y T/F y separativos entre este grupo y E, las únicas variantes que pueden filiar inequívocamente los manuscritos, las cuales no son mencionadas en ningún momento.

Otro aspecto que Mettmann menciona con el objetivo de establecer las relaciones entre manuscritos son las correcciones que pueden apreciarse visualmente en ellos mediante raspaduras o anotaciones interlineales y marginales. Son cuatro las posibilidades de corrección. La primera es que los tres manuscritos corrigen dando como resultado la misma lectura. La segunda posibilidad son las correcciones de To que

incorporan lecturas bien de E, bien de T/F. La tercera posibilidad son las correcciones de E que incorporan lecturas bien de To, bien de T/F. La cuarta posibilidad se corresponde con correcciones de To que producen una lectura diferente a los manuscritos restantes. Tras esta lista, Mettmann nota que no se producen correcciones en T/F que produzcan lecturas distintas a las de E y To.

La existencia de estas correcciones, especialmente aquellas en las que los tres manuscritos corrigen dando como resultado la misma lectura, parecen indicar que al menos estas correcciones se producen con posterioridad al momento de copia, pues si las lecciones corregidas estuvieran en los autógrafos es prácticamente imposible que los tres códices hayan leído mal una misma lección, aunque es necesario conocer cuáles son estas lecciones para poder determinar con toda seguridad si las correcciones se pueden haber producido de manera independiente.²²

Si asumimos que estas correcciones hacia la misma lección son posteriores a los manuscritos, lo que nos permiten deducir es que quienes las añadieron en To y E tenían acceso a los manuscritos restantes, incluyendo T/F, que se considerarían los mejores manuscritos, si bien no podemos saber según qué criterio. Un estudio pormenorizado de las correcciones es necesario para comprender las relaciones entre ellas y las relaciones

²² Si las correcciones fueran contemporáneas al momento de la copia, implicaría que T/F son los manuscritos más antiguos y, por tanto, se habrían producido con anterioridad a To y E, cuyos copistas tenían acceso a T/F o al menos a los *rotuli* de los que proceden. Si T/F fueran más recientes que To y E podrían también presentar correcciones hacia To y E, aunque debemos tener en cuenta que la ausencia de correcciones no es una prueba irrefutable de la inaccesibilidad a los códices restantes. Es posible que las lecturas de T/F se consideraran superiores, aunque es sin duda digno de notar que tanto To como E presentan correcciones aparentemente procedentes de los manuscritos restantes. Una segunda implicación de asumir la contemporaneidad de las correcciones es que To sería un manuscrito posterior a E y T/F, ya que To incorpora como correcciones lecturas de E y T/F.

entre manuscritos que se desprenderían de ellas, pero no están marcadas en el aparato crítico de la edición de Mettmann, aunque sí en la edición del Códice de Toledo de Martha E. Schaffer. Este análisis permitiría también dilucidar hasta qué punto las correcciones pueden ser utilizadas para filiar manuscritos en el caso de saber con seguridad que las correcciones se realizan en el momento de la copia o, si se desconoce esta información, para comprender el valor dado a cada uno de los testimonios por lectores más cercanos en el tiempo a la creación de la obra. La posterioridad de las correcciones explica también la aparente contradicción de la existencia de agrupaciones contrarias al resto de lecciones To frente a E y T/F (recordemos que el estudio de variantes lleva a Mettmann a afirmar que To y T/F están relacionados frente a E) (21). No serían variantes presentes en los autógrafos, sino correcciones posteriores realizadas mediante el uso de los manuscritos.

Las variantes estudiadas que producen los grupos To frente a E y T/F en cuanto al contenido y E frente a To y T/F en cuanto a la forma llevan a Mettmann a deducir el siguiente proceso de redacción: en un primer momento, se produjeron 100 cantigas en rútilos ($[r^1]$). Estas 100 cantigas, presentes en To , T y algunas de ellas en F , representan en última instancia de una misma familia de manuscritos que Mettmann denomina To^0 . A continuación, la colección se amplía en 100 cantigas, de cuyos rútilos ($[r^2]$) proceden T y E . Finalmente, una tercera ampliación produce 200 cantigas adicionales que se corresponden con F y con la segunda parte de E , códices en los que se trabajaría simultáneamente. De este proceso de ampliación del contenido se deduce el orden en el

que debieron haberse compuesto los códigos y no de la relación textual entre variantes.

Sirviéndose de estas deducciones, Mettmann elabora el siguiente *stemma*:

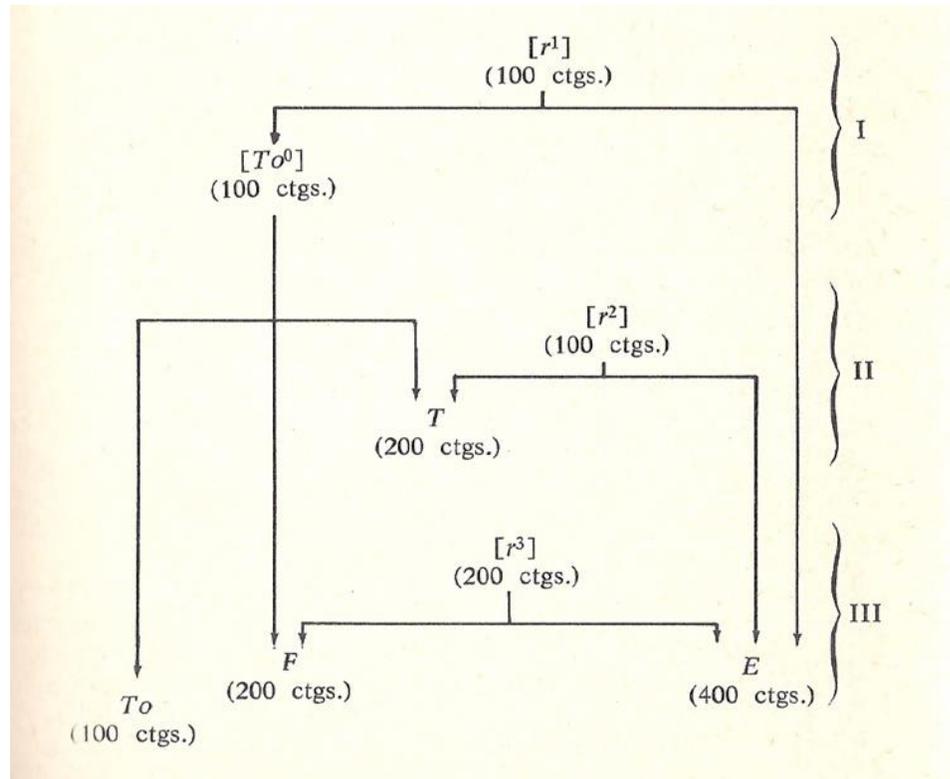


Ilustración 22 Walter Mettmann. "Introducción". *Cantigas de Santa María*. 1986-1989, p. 23

Sin embargo, afirma que el *stemma* no puede ser aplicado: "en el caso de las *Cantigas* es imposible aceptar o rechazar una variante basándose únicamente en el criterio de la concordancia de manuscritos" (47). Esta es la primera mención a la caracterización de variantes por parte de Mettmann, aunque en este fragmento se refiere únicamente a variantes adiaforas y no a variantes de otro tipo que también se dan en los manuscritos. Pero la afirmación de Mettmann presenta un problema. El principio de

considerar como lección correcta la variante transmitida por un mayor número de testimonios ha sido rechazado por la filología, pues es posible que de una rama inicial que presentara el error se hayan producido un mayor número de testimonios que transmitan esa lección errónea. Mettmann toma como lecciones auténticas aquellas en las que E y T/F coincidan frente a To y en las que E y To coincidan frente a T/F, pues en estos casos, los manuscritos que leen del mismo modo, “no puede[n] ofrecer, a no ser por casualidad, el texto original” (41). Esta afirmación se basa en el argumento de que el orden de creación de los manuscritos es el propuesto por Mettmann, lo cual supone un caso de argumento circular: Mettmann no utiliza las variantes para establecer el orden de composición, sino que utiliza su hipótesis para justificar su consideración de variantes. Es posible que T/F ofrezcan la redacción más reciente, que no tiene por qué ser la más válida, aunque desde el punto de vista de la crítica textual las redacciones más recientes se asumen como preferidas por el autor, lo cual justificaría la preferencia de Mettmann por este código. Sin embargo, nunca menciona este como el motivo de escoger E como texto de la edición.

En el caso de las *Cantigas*, en el que los manuscritos no derivan unos de otros directamente, la crítica textual que trate de restablecer la última intención autorial ha de valerse de la cronología de los manuscritos para tomar una decisión entre variantes adíforas. Si la hipótesis de que To es una copia posterior y no regia es cierta, una edición de estas características habrá de favorecer las variantes de T/F y E cuando sean coincidentes sobre las variantes de To. Entre las variantes de T/F y E dependerá de si el editor considera que E se realizó bajo supervisión regia o no. Si consideramos estas

variantes adiaforas como meras variantes de redacción igualmente válidas, producidas en diferentes momentos del proceso de creación y revisión continuo de las *Cantigas*, no interesa estudiarlas para tomar la decisión de cuál es la auténtica, como se haría en una edición crítica, pero sí que es una cuestión interesante en lo que respecta a la relación textual entre manuscritos por lo que nos puede decir del proceso de redacción. El hecho de que To lea con T/F frente a E, algo habitual, y que E lea con T/F frente a To puede ser interpretado de diversos modos: contaminación – hemos visto arriba que parece haber evidencias de que los copistas o lectores posteriores de To pudieron consultar T y E – u orden de redacción. En “The Stemma of the Marian Cantigas”, Ferreira interpreta la coincidencia de T/F con To en algunos casos y con E en otros tanto en el texto como en la música como evidencia de que T/F representan una versión intermedia (79).

Finalmente, Mettmann afirma en su introducción a su más reciente edición de las *Cantigas* que “son numerosos los casos en los cuales To ofrece el texto más satisfactorio y corrige errores comunes de E y T/F” (21), mientras que en otras ocasiones Mettmann escoge lecturas de T/F por ser versiones que “parece[n] más satisfactorias, sobre todo en cuanto a la métrica” (41). Este tipo de decisiones responden a una preferencia editorial que no se corresponde necesariamente con la lección auténtica, que es el propósito de una edición crítica, y no acude a otros factores, como el codicológico, para determinar el valor de las variantes. Aunque un manuscrito pobre puede transmitir lecciones auténticas, en el caso de estos lujosos códices no debe pasarse por alto lo significativo de su valor codicológico. El Códice de Toledo es un manuscrito muy cuidado en el que hay abundantes evidencias de correcciones y referencias a otros manuscritos y presenta varias

lecciones únicas, las cuales pueden suponer lecciones auténticas o innovaciones. El Códice de los músicos es generalmente considerado como un manuscrito de peor calidad que presenta abundantes errores, incluyendo alguna repetición de composiciones hacia el final (Anglès, vol. 1, 3), por lo que según esta visión no sería idóneo tomarlo como texto base para una edición crítica.

En su artículo “The Stemma of the Marian Cantigas”, Manuel Pedro Ferreira critica la prominencia que las ediciones tanto textuales como musicales de las *Cantigas* han dado a E desechando las lecturas de los manuscritos restantes, en su opinión en ocasiones superiores métrica y estilísticamente (63). Esta afirmación implica la equiparación de lecciones correctas con lecciones auténticas, es decir, la equiparación de lecciones que funcionan en el contexto con lecciones originales o de autor, cuya reconstrucción es el propósito de una edición crítica. Las lecciones correctas se consideran así siguiendo criterios positivistas: aquellas que representen una versión estándar del gallego-portugués medieval y cuya métrica siga criterios normativos, sin tener en cuenta su coincidencia con el ritmo de la música. Los copistas del texto pueden haber introducido errores al seguir criterios métricos, pues es posible que copiaran el texto sin necesariamente tener conocimiento de la música. En cuanto a la superioridad estilística, se trata sin duda de una preferencia editorial, que adscribe una alta competencia poética al autor que no está necesariamente basada en criterios codicológicos, estilométricos o del *usus scribendi*. Según esto, se deduce la calidad de un testimonio *a priori*, antes de estudiar sus variantes desde un punto de vista filológico y del *stemma*.

En este artículo, Ferreira observa las dos agrupaciones posibles de manuscritos en cuanto a sus variantes señaladas también por Mettmann, To frente a T/E y To/T frente a E. Ferreira, sin embargo, proporciona en el artículo citado detalles adicionales sobre la distribución de estas lecturas comunes que sirve para deducir el proceso de composición. To lee frente a T y E en las cantigas 14 a 35, 39 a 54 y 91 a 108, presentando habitualmente la lectura correcta. To lee junto a T y frente a E en el grupo de cantigas 56 a 70. Esta división en Mettmann se produce sin distinguir entre variantes “that can only be explained through textual transmission and... variants that may be explained by differences in editorial orientation or poetic competence of the scribe” (Ferreira 66). Es decir, la división se hace sin distinguir entre errores comunes conjuntivos y errores separativos, aquellos errores que no pueden ocurrir de manera independiente y que, por tanto, sirven para filiar inequívocamente manuscritos, y variantes que suponen innovaciones de copista.

Además de estudiar las variantes, Ferreira aporta un argumento codicológico para justificar su *stemma*: la presencia de texto en una sola columna en tres cantigas en lugar de en dos, como es habitual. La cantiga 5 en E, 15 en T y 19 en To aparece copiada en una sola columna en los tres códices, lo cual es interpretado por Ferreira como evidencia de que los tres códices se remontan a una misma fuente. Dos cantigas adicionales, la 36 y la 64 según la numeración de E, aparecen en dos columnas en T y To, mientras que aparecen en una columna en E, lo cual Ferreira interpreta como indicio de la fuente común de los dos primeros códices. To contiene seis cantigas adicionales a una columna y T dieciocho más, aunque ninguna de ellas es coincidente entre ambos manuscritos. Para

Las cantigas serían originalmente copiadas en cuadernos de trabajo o *rotuli*. Según Ferreira, se produjeron varios *rotuli*, indicados mediante minúsculas en el *stemma*. Estas colecciones se reorganizarían para dar lugar a las diferentes colecciones de cantigas que se han transmitido en los códices conservados. El estudio de la notación musical aporta una evidencia adicional que no es considerada por Mettmann para filiar los manuscritos. El estudio de las variantes musicales rítmicas y melódicas confirma los resultados del estudio de las variantes textuales. To tiende a ser independiente, pero cuando lee junto a alguno de los manuscritos restantes, lee junto a T frente a E, lo que indicaría que To copia de una versión más antigua que E. Sin embargo, las cantigas en las que ocurren las correspondencias no son coincidentes, lo que puede ser un indicador de que quienes copiaban la música y quienes copiaban el texto trabajaban con materiales distintos.

Más recientemente, David Wulstan ha propuesto un nuevo *stemma* basándose en la ordenación de las cantigas en su artículo “The Compilation of the Cantigas of Alfonso el Sabio”. Las sucesivas ampliaciones de la colección, aproximadamente 100 en To, 200 en T, 100 en F – aunque presumiblemente F sería paralelo a T y contaría con 200 cantigas si hubiera sido terminado – y 400 en E, más las *Cantigas de festas*, presentes también en To, son un indicador del orden cronológico en el que se producirían los diferentes códices. Wulstan propone un *stemma* en el que α sería un antígrafo común a los cuatro manuscritos conservados. To tendría, además, un antígrafo independiente. T y F, al conformar dos partes de un mismo volumen, tendrían un antígrafo común, v , y dos antígrafos independientes, w e y respectivamente. T compartiría el antígrafo w con E, ya

que contienen composiciones en común. E compartiría el antígrafo x con F por el mismo motivo.

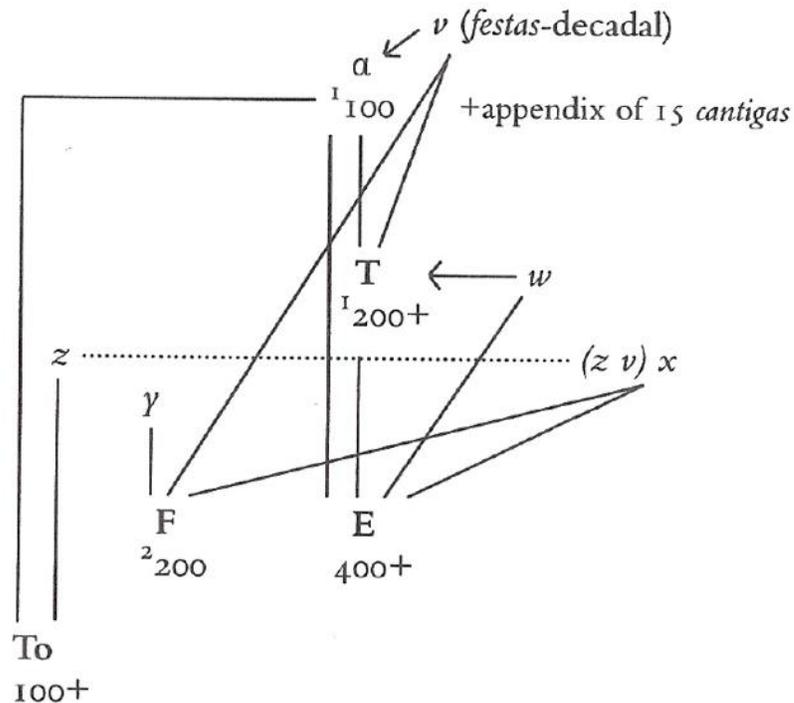


Ilustración 24 David Wulstan, "The Compilation of the Cantigas of Alfonso el Sabio". *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2000, p. 181

Al igual que ocurre con el *stemma* de Mettmann, este *stemma* está principalmente basado en las composiciones incluidas en cada manuscrito y no en evidencias textuales respecto a errores comunes conjuntivos, que filian manuscritos, y errores separativos que separan ramas de transmisión. Además, las lecturas individuales de To no tienen por qué deberse necesariamente a la dependencia de un antígrafo, sino que pueden deberse a intervenciones de copista.

De estos tres *stemmas* presentados, solo uno de sus responsables es autor de una edición, Walter Mettmann, aunque como él mismo admite, su *stemma* no es aplicado en la selección de variantes (41). La edición revisada de las *Cantigas* de Walter Mettmann, cuyo primer volumen fue publicado en 1986, se trata eminentemente de una edición de E, aunque con mayor uso de los tres códices restantes como base para la realización de *emendatio ope codicum* de errores de E que en la edición de 1949 (Parkinson, “Book Review” 489). Stephen Parkinson, responsable de la más reciente edición de las *Cantigas*, concluye su reseña a la edición de Mettmann, escrita en 1991, con el lamento de que aún carecemos de una verdadera edición crítica de las cantigas (Parkinson, “Book Review 490).

La edición dirigida por Stephen Parkinson en el Center for the Study of the Cantigas de Santa Maria en la University of Oxford surge para paliar esta carencia. En 2010 se publicaron 45 de estos textos como parte de la MHRA Critical Texts series y el recurso web que recoge el proyecto ofrece acceso a una versión del borrador o de la edición de 101 cantigas en total, además del prólogo, la *pitiçón*, la cantiga tras la *pitiçón* en E, a la que se da el nombre de epílogo, siete *Cantigas de festas* y dos *Cantigas de Nuestro Señor*; 113 composiciones en total. Según los criterios de edición establecidos en la introducción de los textos con versión publicada, la edición se ha preparado para facilitar la lectura y la interpretación musical (Parkinson 16). La ortografía se presenta siguiendo criterios de correspondencia biunívoca, es decir, de equivalencia uno a uno entre grafías y fonemas, y se añade información adicional sobre la métrica en una sección propia de las notas al pie, en la que se incluye el conteo de versos e indicaciones respecto

a la división silábica de los versos teniendo en cuenta diptongos, hiatos y sinalefas. Los criterios de selección de variantes no es información disponible ni en el sitio web del proyecto (<https://csm.mml.ox.ac.uk/>) ni en la introducción a la edición publicada en 2010. El aparato crítico parece indicar que T y F se utilizan como manuscrito base y que E y To se utilizan para enmendar en caso de que se considere que ofrecen lecturas superiores, como es el caso la lección “mas” en lugar de “mai” como lee T en la séptima estrofa de la cantiga 8 (36).

Como hemos visto, todos los *stemmas* propuestos derivan los tres códices en última instancia de sus róticos y no suponen copias directas los unos de los otros aunque puedan estar emparentados por proceder de los mismos róticos elaborados en el taller alfonsí, demostrando que cada manuscrito supone su propia tradición. Aunque tanto Mettmann como Ferreira están cerca de afirmar o afirman que se trata de un proyecto en continua reelaboración – Ferreira califica a las versiones de T y F como “versiones intermedias”, de lo que se puede deducir que ve E como versión definitiva – ninguno de ellos propone que se realice una edición de cada una de las versiones textuales de los manuscritos. Es un error, por tanto, calificar las diferentes variantes como más correctas, sino que se trata de variantes redaccionales. Algunas de ellas han sido estudiadas por Valeria Bertolucci en su artículo “Primo contributo all'analisi delle varianti redazionali nelle *Cantigas de Santa Maria*”. Siguiendo las nociones de *mouvance* de Zumthor y de variante de Cerquiglini, propongo que el acercamiento más idóneo para editar los textos de las *Cantigas de Santa María* es ofrecer una presentación crítica de cada una de las versiones textuales preservadas en los manuscritos, de modo que no se atribuya

superioridad a una versión sobre las otras y reflejen los procesos de reelaboración a los que este proyecto estuvo sujeto a lo largo de su creación, además de producir una versión interpretable a partir de la evidencia conservada. A continuación, ofrezco el proceso de establecimiento del texto de cada una de las versiones de la cantiga con estribillo “De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor”, que se trata de la cantiga número 90 en el Códice de Toledo, la número 70 en el Códice Rico y la número 80 en el Códice de los músicos.

Para establecer los textos de la edición, el primer paso consiste en realizar una transcripción paleográfica de cada una de las versiones textuales. En una fase futura del proyecto la transcripción se realizará mediante software de OCR (Optical Character Recognition), como Transkribus, a partir de las digitalizaciones de los códices, para posteriormente ser revisadas manualmente. En esta fase del proyecto esta metodología no facilita el trabajo, debido a que la versión gratuita de Transkribus, Transkribus Lite, no produce una transcripción precisa.

Para la transcripción de caracteres, sigo los criterios dispuestos a continuación. Para señalar la materialidad del manuscrito, como folios, columnas, raspados o texto en los márgenes, aunque no lo haré como parte de este proyecto, utilizaré el vocabulario de marcado llamado TEI (Text Encoding Initiative), lo cual será desarrollado en el siguiente capítulo.²³ El único aspecto de la *mise en page* que señalo en la transcripción es la correspondencia del texto que aparece en cada línea de pautado.

²³ La Text Encoding Initiative es un consorcio que trabaja en la creación de un estándar de lenguaje de marcado para textos humanísticos en la red. Sus directrices están disponibles en la página web del consorcio: <https://tei-c.org/>

El primer aspecto de la transcripción es la tipografía utilizada. Los manuscritos hacen uso de letra gótica que, aunque es reproducible electrónicamente, mantenerla afectaría a la legibilidad para todos aquellos que no sepan decodificarla. Utilizo, por tanto, una tipografía moderna compatible con UTF-8 (Unicode Transformation Format 8-bit), el formato de codificación de caracteres más extendido y amplio.

Mantengo los usos de mayúsculas y minúsculas de los manuscritos, ya que las mayúsculas tienen un uso significativo: se utilizan para significar cambio de sección, es decir, marcan el comienzo del estribillo o de la estrofa.

Reproduzco la puntuación utilizada en el manuscrito, pues también tiene un valor específico. En el caso de la cantiga “De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor”, en el Códice de Toledo se tienden a señalar casos de encabalgamiento o de divisiones sintácticas que no se corresponden con los versos mediante el uso de puntuación, mientras que en el Códice Rico en esta cantiga los puntos señalan la rima, especialmente significativo debido a que el texto no está dispuesto en versos como sí lo está en los otros dos códices. En el Códice Rico, todo el texto está dispuesto bajo la notación musical. Por su parte, en el Códice de los músicos los puntos señalan versos en el primer estribillo y la primera estrofa, también colocados bajo la notación musical. El resto de puntuación señala algunos los versos, aunque no de manera consistente y a pesar de que cada verso se corresponde con una línea. Los puntos en los manuscritos que actúan para indicar fin de verso se sitúan en la parte inferior de la línea de escritura, por ello utilizo el punto moderno para representarlo. Cuando un símbolo similar al punto se sitúa en la parte media o superior de la línea de escritura se corresponde con parte de los signos como

puntos, rayas y florituras de justificación de línea. Estos símbolos aparecen notablemente en To y E y se emplean para lograr que las líneas de texto tengan visualmente la misma extensión. Dado que no producen un significado semántico, no se reproducen en la transcripción, además de por la dificultad de transcribirlos.

El uso de la puntuación para señalar sintaxis en el Códice de Toledo y forma poética cuando está presentada junto a la música en los otros dos códices ya fue notado por Jesús Montoya en “Algunas precisiones acerca de la puntuación de las *Cantigas de Santa María*”. Aunque no es relevante en esta cantiga, la puntuación podría ayudar a tomar decisiones a la hora de disponer los versos en una edición, ya que podría resolver la cuestión sobre si la rima supone rima entre versos que, por tanto, habrán de disponerse en líneas diferentes o si, por el contrario, se trata de rima interna. El análisis de frases musicales de Gerardo Huseby apoya la interpretación de versos con rima interna. Según el musicólogo argentino, en la inmensa mayoría de los casos, las frases musicales de las cantigas son coincidentes con sus versos. El análisis de la música de los versos susceptibles de tener rima interna demuestra que la frase musical se corresponde con una sección del texto que contiene rima interna, además de la rima de los versos finales (Huseby 96). En su tesis doctoral titulada *Words and Music*, Alison Campbell nota que, en algunos pocos casos, la rima no coincide con las frases musicales (76). Las cantigas en las que estas no coincidan habrán de ser consideradas de manera independiente y recurrir a la puntuación.

Reproduzco la acentuación gráfica, símbolos que reciben el nombre de plicas, utilizada en los manuscritos. En la transcripción del Códice de Toledo, Martha Schaffer

declara que “a plica utilízase en To para indicar elisións e marcar vogais homórgamas en contacto, función importante para a análise métrica (e lingüística)”, aunque con gran irregularidad, por lo que decide no incluírlas en su transcripción (29, n16). En “The Evolution of Cantiga 113”, Parkinson afirma que “the general practice of the copyists of E is to place a plica over any single vowel letter which represents a pronoun, article or conjunction” (236). Dado que las tildes se realizan en tinta roja sobre las letras escritas en tinta roja y en tinta negra sobre las letras escritas en tinta negra en los tres códices, es lógico concluir que las acentuaciones pertenecen a la copia original, pues es poco probable que un lector posterior hubiera añadido estas marcas respetando la alteración de tintas del manuscrito (Ilustración 19).

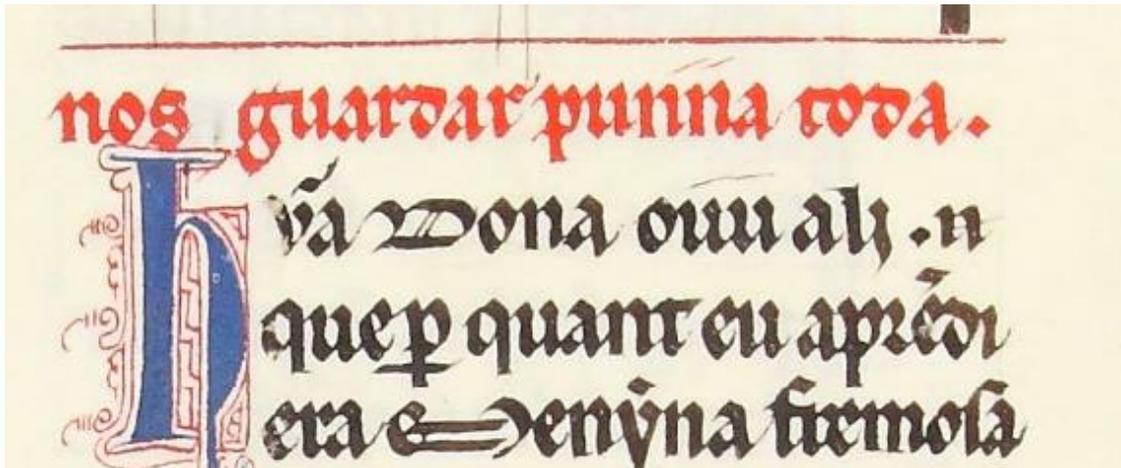


Ilustración 25 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 106r

En cuanto a los espacios entre palabras, se respetarán los usos del manuscrito, reconociendo la dificultad en algunos casos de determinar si realmente se trata de un espacio o no, en los cuales solo puedo optar por transcribir mi interpretación de la grafía

del manuscrito. Para solventar este posible problema, cualquier estudioso especialmente interesado en el uso de espacios en el manuscrito puede consultar la digitalización de los códices en sus respectivas bibliotecas digitales – la Biblioteca Digital Hispánica en el caso del Códice de Toledo y la biblioteca digital de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial en el caso del Códice Rico y del Códice de los músicos. El Códice de Florencia puede consultarse en *Internet Archive*. Esta dificultad en la transcripción ilustra la importancia de la existencia de digitalizaciones.

En cuanto a los símbolos de abreviaturas, reproduzco todos aquellos símbolos que sea posible reproducir electrónicamente mediante UTF-8 (Universal Coded Character Set Transformation Format 8-bit, el formato de caracteres más amplio y utilizado, empleado también por la Text Encoding Initiative, cuyo vocabulario de marcado utilizaré para la edición digital. Estos incluyen:

- el signo tironiano 7, que representa la conjunción copulativa “e”
- la tilde (~) que se usa para indicar la elisión de varios grafemas y grupos de grafemas, principalmente consonantes nasales, pero también de grupos como “or” o “ue” sobre la letra “q”, además de para indicar vocales nasales
- el símbolo 9 como abreviatura de “us”

Hay cuatro símbolos en los manuscritos que no son reproducibles electrónicamente. En el Códice de Toledo, estos son, en primer lugar, el indicador de número ordinal femenino, “^a”, incluido sobre la segunda y la tercera “x” del número lxxxx, que reproduzco en la transcripción tras la última “x”, y el símbolo sobre la “t” en

el Códice de Toledo, un macrón sobre una diéresis, como abreviatura de “ra”. Los otros dos símbolos se utilizan en el Códice de los músicos. El primero de ellos es una tilde inversa sobre varias consonantes que se utiliza como cajón de sastre para señalar una gran variedad de grafemas elididos. El segundo es una “a” con un macrón sobre ella escrita encima de una “M” que se usa como abreviatura de “María”. Ninguno de estos cuatro símbolos puede ser representado mediante UTF-8 replicando su localización en el manuscrito. Dado que una edición electrónica en Internet es una edición abierta, esto es, susceptible de ser modificada, desarrollaré las abreviaturas que no puedo reproducir mediante UTF-8 marcándolas entre corchetes por transparencia en la versión de la transcripción en este documento, pero será marcado mediante TEI en la plataforma digital de la edición, y revisaré la transcripción para añadir nuevos símbolos que sean desarrollados como parte de este formato de caracteres. El motivo de utilizar corchetes frente a otros posibles signos se debe a la necesidad de evitar interferencias derivadas del uso de corchetes angulares (<>) o de llave ({}), utilizados en los vocabularios de marcado que usaré para la edición digital.

A continuación, ofrezco la transcripción paleográfica de las tres versiones de la cantiga “De graça chêa e damor de Deus, acórrenos, Señor”. Para realizar estas transcripciones he recurrido a las digitalizaciones de cada uno de los manuscritos: el Códice de Toledo, digitalizado y accesible en la Biblioteca Digital Hispánica, el Códice Rico y el Códice de los músicos, digitalizados y accesibles en la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial digital.

Códice de Toledo

Esta . Lxxxx^a . é de lóor de santa
maria. de como á saudou ó an
geo

De graça chã é damor
de deus. acorre nos sênor

Santa Maria se te praz
pois nosso ben tod en ti iaz

7 que teu fillo senpre faz
por ti o de que as sabor

De graça chã e damor
de de9 acorre nos sênor

E pois ã cõtigo é deus
acorranos ã somos te9

7 fas nos ã seiamos seus
7 que perçamos del pauor

De graça chã é damor
de de9. acorre nor sênor

Ont[ra]s out[ra]s molleres tu

es bẽeita por que iesu
cristo parist é porend u

nos for mester razõador

De graça chãa é damor
de de9.acorre nos sãnor
Sei por nos pois ã bẽeit e
o fruto de ti alafe
e pois tu sees ú el se
roga por nos ú mester for
De graça chãa é damor
de de9.acorre nos sãnor
Pũna sãnor de nos saluar
pois de9 por ti ãr perdõar
mil uegadas se mill errar
eno dia ó pecador
De graça chãa e damor
de de9.acorre nos sãnor

Códice Rico

Esta é de lóor de santa maria de como á
saudou ó angeo.
De graça chãa
7 damor.de de9
acorre nos seññor. Santa maría
se te praz. pois nosso ben tod enti iaz

7 que teu fillo sempre faz.por ti ó
de que as sabor. De graça chãa .
E pois que contigo é deus. acorr a
nos que somos teus. 7 fas nos q̃
seiamos se9. 7 que perçamos del pa
uor. De graça chãa 7 damor de deus
Ontras outras molleres tu.es be
eita por que iesu.cristo parist é por
end ú. nos for mester rezõador
De graça chãa e damor Sei por nos po
is que beñit é.o fruto de ti alafe.
7 pois tu seés ú el se.roga por nos
u meste for. De graça chãa e dañ
Puñna señnor de nos saluar.pois
de9 por ti quer perdõar.mil uegadas
se mill errar.eno dia ó pecador.
De graça chãa e damor de deus.

Códice de los músicos

esta é de Loór de s[an]c[t]a M[aria] de como a
saudou o angeo.
DE graça chẽ

a e damor
de deus acorre nos sennor. Sanc
ta maria se te praz pois nosso ben
toden ti iaz e que teu fillo sempre faz
por ti o de que as sabor.
De graça ch[ê]a et amor de~d[eu]s
E pois que contigo e deus
acorr a nos ã somos te9
7 fas nos ã seiamos se9
7 que pçamos del pauor
De graça ch[ê]a 7damor
Ontras outras molleres tu.
es b[ê]eita por que iesu.
cristo parist e porend u.
nos for mester razõador
de graça ch[ê]a 7damor
Sei por nos pois que b[ê]eit é.
o fru'ctu deti alaffe
e pois tu séés u el sse.
roga por nos u mest[er] for
De graça ch[ê]a 7damor
P[ũ]na s[ê]nor denos saluar

pois d[eu]s por ti quer pdõar.

miluegadas semil errar.

eno dia o pecador.

Una vez realizadas las transcripciones, es el momento de producir una edición para la lectura y para la interpretación. Aunque tomo como punto de partida los principios de edición expuestos en *Normas de edición para la poesía trovadoresca gallego-portuguesa medieval*, difiero en algunos puntos para favorecer la legibilidad y la posibilidad de ser representadas. En pos de la transparencia, las intervenciones editoriales serán marcadas en el sitio web de la edición mediante etiquetas del vocabulario TEI que serán presentadas en otro formato, como desarrollaré en el próximo capítulo. Para el primer punto, desarrollo abreviaturas, modernizo los signos ortográficos como unión y separación de palabras, acentuación, guiones, apóstrofes y puntuación. En cuanto a la grafía, el aspecto que más directamente contribuye a la legibilidad es la correspondencia biunívoca de grafema y sonido, que buscaré en la medida de lo posible a pesar de que la correspondencia biunívoca no es medieval. La inestabilidad gráfica de las cantigas será preservada en la transcripción, además de en la propia presencia en un mismo espacio web de al menos dos presentaciones textuales diferentes para cada cantiga: la transcripción y la edición. La transcripción, además, servirá para realizar estudios lingüísticos computarizados y precisos sobre ella, algo que no es posible desde una edición. En lo que respecta a la posibilidad de ser representadas, estudio la división en sílabas y la *mise en page* del manuscrito, en los que se establece una correspondencia

visual entre unidad verbal, la sílaba, y unidad musical e intervengo si es necesario para garantizar la posibilidad de representación. Además, corregiré errores de lengua evidentes.

Es evidente que las intervenciones para la legibilidad y que precisen de recurrir a las normas actuales de la lengua, como la acentuación o la puntuación, han de basarse en los criterios de una lengua actual estandarizada. En el caso del gallego-portugués la cuestión es compleja, puesto que la lengua medieval derivó en dos lenguas actuales, gallego y portugués. En algunos aspectos, las normas comparten similitudes, pero en otros, difieren. Un caso notable es la acentuación de los hiatos, que el gallego acentúa, lo que da como resultado la acentuación de “María”, algo ajeno al portugués. En mi edición, me decanto por la norma gallega actual y no por la portuguesa por dos motivos. En primer lugar, los usos del manuscrito reflejan la a veces llamada “norma alfonsí” frente a la “norma dionisina”, nombres derivados del rey Alfonso X (1252-1284) y del rey Dionisio I de Portugal (1279-1325). La norma alfonsí, que, ciertamente, está limitada a los códices de las *Cantigas de Santa María*, utiliza patrones lingüísticos distintos, como el uso de la grafía “nn” para indicar la consonante nasal palatal en lugar de la grafía “nh” o la ausencia de la grafía “h” para indicar el valor vocálico /i/ (Larson 25-7). En segundo lugar, según Ramón Lorenzo Vázquez, “las Cantigas representan la norma gallega” (267). Además de las variantes gráficas para las consonantes palatales, las tendencias lingüísticas hacia el gallego se observan en las alternancias vocálicas, con lo que la misma palabra fluctúa gráficamente, como “dormir/durmir”, en la alternancia en los grupos de consonante oclusiva con líquidas, como “pl/pr” o “bl/br”, vocabulario

prácticamente exclusivo de los textos gallegos, como “aire” o “arçobispo” y la co-presencia de terminaciones gallegas junto a terminaciones del gallego-portugués, como las terminaciones en “-emento” o “-imento”, “-o” para el pretérito junto a la forma “-e”, formas palatalizadas en la primera y segunda personas del pretérito y en el uso “che”, “cha”, “cho” y “xe”, “xi” junto a “te” y “se” (Lorenzo Vázquez 267-8).

En mi edición, presentaré la siguiente correspondencia entre grafías procedentes del alfabeto latino y de las convenciones del gallego, representadas entre comillas, y sonidos, representados en forma de fonemas entre barras. Para el inventario de los sonidos en gallego-portugués, sigo a Pär Larson. Escojo la grafía más frecuentemente usada en el conjunto de los manuscritos alfonsíes en gallego-portugués para representar cada uno de esos sonidos, lo que justifica las desviaciones del principio de correspondencia biunívoca en las grafías “e”, “o” y “s”, que representan dos sonidos, y en los sonidos /ts/, /g/, /dʒ/, /i/, y /s/ que se representan mediante dos grafemas o grupos de grafemas en función de la posición en la que se encuentren en la palabra.

| | |
|-----------------------|----------------------|
| “a”: /a/ | “e”: /e/, /ɛ/ |
| “ã”: /ã/ | “ẽ”: /ẽ/ |
| “b”: /b/ | “f”: /f/ |
| “c” + “a, o, u”: /k/ | “g” + “a, o, u”: /g/ |
| “c” + “e, i”: /ts/ | “g” + “e, i”: /dʒ/ |
| “ç” + “a, o, u”: /ts/ | “gu” + “e, i”: /g/ |
| “ch”: /tʃ/ | “h”: Ø |
| “d”: /d/ | “i”: /i/ |

| | |
|-----------------------|------------------|
| “r̄”: /r̄/ | “rr”: /r/ |
| “j” + “a, o, u”: /dʒ/ | “V + s + V”: /z/ |
| “l̄”: /l/ | “s̄”: /s/ |
| “ll̄”: /ʎ/ | “ss̄”: /s/ |
| “m̄”: /m/ | “t̄”: /t/ |
| “n̄”: /n/ | “ū”: /u/ |
| “ñ̄”: /ɲ/ | “ũ̄”: /ũ/ |
| “ō”: /o/, /ɔ/ | “v̄”: /v/ |
| “ȭ”: /õ/ | “x̄”: /ʃ/ |
| “p̄”: /p/ | “-ȳ”: /i/ |
| “q̄” + “ue, ui”: /k/ | “z̄”: /dz/ |
| “r̄”: /r/ | |

En *Normas de edición*, se recomienda indicar mediante corchetes la introducción de texto ausente en el original manuscrito. Seguiré esta recomendación en el caso de añadidos, como el restablecimiento de los estribillos truncados para ahorrar espacio, pues su presencia facilita la interpretación, pero no de modificaciones, que indicaré mediante cursiva.²⁴ Entre las modificaciones se encuentra la resolución de abreviaturas y la corrección de errores lingüísticos evidentes por producción de palabras incorrectas, como el caso de “meste” por “mester” en la cantiga 70 en el Códice Rico (cantiga 80 según la

²⁴ Tanto la distribución en columnas como la abreviación de estribillos responden al deseo de presentar las cantigas en forma de verso mientras se ahorra espacio para poder incluir el mayor número de cantigas posible. Sin embargo, no mantengo este aspecto de la materialidad en la edición digital porque su significado no se transfiere al contexto digital, en el que el espacio ocupado por la cantiga depende de numerosos factores como el tamaño de la pantalla del usuario, el navegador que utilice o el nivel de zoom, además de que las páginas web de mi edición tendrán formato de *scroll* o desplazamiento vertical.

numeración del Códice de los músicos). No considero errores lingüísticos los casos de influencia de otras lenguas, como castellanismos o latinismos, como el caso de “fruitu” en el Códice de los músicos, pues no afecta a la legibilidad y al contar con el mismo número de sílabas no afecta a la posibilidad de las cantigas de ser representadas.

En lo que respecta al uso de signos ortográficos como el apóstrofo y el guion, *Normas de edición* los trata en la misma sección. Se utiliza el apóstrofo para indicar crasis por fonética sintáctica y el guion en pronombres enclíticos y mesoclíticos. Dado que en los manuscritos de las *Cantigas de Santa María* no se da ningún uso de apóstrofo ni de guiones, los utilizaré siguiendo las normas actuales de su uso en gallego, al igual que otros signos ortográficos como la acentuación, la unión y separación de palabras y la puntuación.

En cuanto a la acentuación y la puntuación se seguirán los usos actuales del gallego debido a su doble función de transparencia – resulta fácil comunicar la intervención en los criterios de edición – y legibilidad, pues los usos del manuscrito en estos dos aspectos dificultan la lectura. Hay un caso especial de puntuación en las cantigas que se corresponde con el uso de estribillos siguiendo un patrón rítmico cerrado, en el caso de la cantiga que edito, cada cuatro versos. Este esquema a veces se corresponde con finales de frase, como ocurre tras la segunda, cuarta y quinta estrofas, pero en otras ocasiones produce una interrupción en la frase. Esto es lo que sucede entre la primera y la segunda estrofas y entre la tercera y la cuarta estrofas. La primera estrofa dice así: “Santa María, se te praz, pois noso ben tod en ti jaz, e que teu fillo sempre faz por ti o de que as sabor”. La segunda estrofa dice lo siguiente: “e pois que contigo é

Deus, acorr a nós, que somos teus, e fasnos que sejamos seus e que perçamos del pavor”.

Los verbos principales de la oración cuyo sujeto es “Santa María”, que funciona como vocativo, son dos imperativos, “acorr a nós” y “fasnos”, coordinados mediante la conjunción copulativa “e”, que se encuentran en la segunda estrofa. La primera estrofa no puede terminar con un punto, pues la oración queda incompleta. Lo mismo ocurre con la tercera estrofa, “Ontras outras molleres tu es bẽeita porque Jesu Cristo parist e, por end, u nos for mester, razõador”, y la cuarta, “sei por nós, pois que bẽeit é o fruto de ti a la fe, e pois tu sees u el sé, roga por nós u mester for”. Los verbos principales, coordinados de nuevo, son “es” y “sei” que aparecen en la tercera y cuarta estrofas respectivamente, por lo que no puede usarse un punto al final de la tercera estrofa. Tanto en la edición de Mettmann como en el borrador de la edición de Parkinson, se incluye un punto tras la primera estrofa, lo cual supone un error sintáctico.

A continuación, reproduzco la edición del texto sin atender, por el momento, al silabeo y a la versificación, pues hay varias consideraciones que tomaré en cuenta para ambos aspectos. Reproduzco cada sección textual en una línea, lo cual considero así siguiendo la gramática de legibilidad del manuscrito: uso de tintas diferentes y uso de iniciales decoradas para indicar el estribillo y la estrofa.

Códice de Toledo

Esta LXXX^a é de loor de Santa María de como a saudou o angeo

De graça chẽa e damor de Deus, acórrenos, Señor

Santa María, se te praz, pois noso ben tod en ti jaz, e que teu fillo sempre faz por ti o de
que as sabor,

De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor

e pois que contigo é Deus, acorr a nós, que somos teus, e farnos que sejam os seus e que
perçamos del pavor.

De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor

Ontras outras molleres tu es bñeita porque Jesu Cristo parist e, por end, u nos for mester,
razõador

De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor

sei por nós, pois que bñeit é o fruto de ti a la fe, e pois tu sees u el sé, roga por nós u
mester for.

De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor

Puña, Señor, de nos salvar, pois Deus por ti quer perdõar mil vegadas se mil errar eno día
o pecador.

De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor

Códice Rico

Esta é de loor de Santa María de como a saudou o angeo

De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor

Santa María, se te praz, pois noso ben tod en ti jaz, e que teu fillo sempre faz por ti o de
que as sabor,

De graça chëa [e damor de Deus, acórrenos, Señor]

e pois que contigo é Deus, acorr a nós, que somos teus, e farnos que sejam os seus e que
perçamos del pavor.

De graça chã e damor de Deus[, acórrenos, Sennor]

Ontras outras molleres tu es bẽeita porque Jesu Cristo parist e, por end, u nos for mester,
rezõador

De graça chã e damor [de Deus, acórrenos, Sennor]

sei por nós, pois que bẽeit é o fruto de ti a la fe e, pois tu sees u el sé, roga por nós u
mester for.

De graça chã e damor [de Deus, acórrenos, Sennor]

Puña, Señor, de nos salvar, pois Deus por ti quer perdõar mil vegadas se mil errar eno día
o pecador.

De graça chã e damor de Deus[, acórrenos, Señor]

Códice de los músicos

Esta é de loor de Sancta María de como a saudou o angeo

De graça chã e damor de Deus, acórrenos, Señor

Sancta María, se te praz, pois nosso ben tod en ti jaz e que teu fillo sempre faz por ti o de
que as sabor

De graça chã et amor de Deus[, acórrenos, Señor]

e pois que contigo é Deus, acorr a nós, que somos teus e farnos que sejam os seus e que
perçamos del pavor.

De graça chã e damor [de Deus, acórrenos, Señor]

Ontras outras molleres tu es bẽeita porque Jesu Cristo parist e, por end, u nos for mester,
razõador

De graça chẽa e damor [de Deus, acórrenos, Señor]

sei por nós, pois que bẽeit é o fructu de ti a la fe e, pois tu sees u el sé, roga por nós u
mester for.

De graça chẽa e damor [de Deus, acórrenos, Señor]

Puña, Señor, de nos salvar, pois Deus por ti quer perdõar mil vegadas se mil errar eno día
o pecador.

En cuanto al criterio de posibilidad de interpretación, es necesario reflexionar detenidamente sobre la relación entre el texto y la música para determinar la extensión y forma de la potencial influencia mutua que habrá de ser considerada a la hora de tomar decisiones textuales, es decir, en aquellos casos en los que las intervenciones editoriales puedan alterar la división en sílabas de la forma poética. Para ello, hemos de prestar atención a los diferentes niveles de creación de las *Cantigas de Santa María*. En su artículo “Collection, Composition, and Compilation in the *Cantigas de Santa Maria*”, Parkinson y Jackson proponen tres niveles en este proceso: colección, composición y compilación. El primer nivel, colección, se refiere al proceso de búsqueda de fuentes tanto orales como escritas para posteriormente ser incluidos en la colección alfonsí de milagros mariales. El segundo nivel, el nivel de la composición, es el proceso de producción de los diferentes elementos que conforman las cantigas: el texto, la música y la imagen. Según estos autores, estos tres elementos tienen en principio tres procesos de

composición independientes o asíncronos y su potencial simultaneidad habrá de ser considerada en cada cantiga de forma individual en lugar de asumir un proceso de composición simultáneo en el caso del texto y la música o posterior y basado en los textos en el caso de las imágenes, ya que estas pueden depender tanto del texto mismo como de un proceso de colección propio para las imágenes como de los *rotuli*, los materiales de trabajo del taller. El tercer y último nivel de creación, la compilación, se corresponde con la selección y ordenación de composiciones, la combinación de texto y música, la disposición en la página de los elementos y la adición de todo lo que contribuye a la gramática de la legibilidad, proceso que da como resultado cada uno de los manuscritos conservados. Aunque en el artículo no se incluyen las consecuencias editoriales de esta concepción del proceso de creación, de sus reflexiones se desprende que, si cada proceso de compilación es diferente, cada manuscrito habría de ser editado de manera independiente y, si la composición es independiente, el texto y la música deberían ser considerados por separado antes de ponerlos en común. Este último acercamiento podría afectar negativamente a la posibilidad de las cantigas de ser representadas, pues si se edita cada modo por separado, el resultado puede ser un ritmo y una letra que no encajen.

A continuación, propongo una consideración alternativa del proceso de creación de las *Cantigas de Santa María*, prestando especial atención a las consecuencias editoriales que se desprenden estas consideraciones. Además de estos tres niveles, colección, composición y compilación, sugiero añadir dos niveles adicionales, el nivel de conceptualización de la obra y el nivel de la copia, y revisar el nivel de composición.

En primer lugar, se ha de examinar la conceptualización de la obra. Como ya demostré en el capítulo anterior de esta tesis doctoral, la tradición codicológica y las imágenes iniciales del Códice Rico y el Códice de los músicos demuestran que las *Cantigas de Santa María* fueron concebidas como canciones. Todos los manuscritos, incluyendo el Códice de Toledo, que transmite la versión más primitiva de las *Cantigas*, incluyen música junto a los textos. Las imágenes de apertura del Códice Rico y del Códice de los músicos representan al rey Alfonso en una posición central rodeado por copistas, correctores y músicos. Su conceptualización como canciones supone que, a la hora de editar los textos y la notación musical, la posibilidad de las cantigas de ser representadas, es decir, la posibilidad de interpretar las canciones como tal, debe guiar la toma de decisiones, que deben permitir que texto y ritmo encajen, admitiendo la posibilidad de que ambos modos se influyan mutuamente; esto es, el texto nos puede ayudar a interpretar la notación musical y la notación musical nos puede ayudar a interpretar la división silábica del texto, del mismo modo que la versión verbal en ocasiones ayuda a comprender las miniaturas de las Códices de las Historias y viceversa.

Tras la colección de materiales que servirán como fuente, se ha de considerar el proceso de composición de texto, música e imágenes, que Parkinson y Jackson afirman que ocurrirían de manera independiente. La única evidencia material de que disponemos del proceso de composición en las propias cantigas son las imágenes de presentación del Códice Rico y del Códice de los músicos y algunos fragmentos textuales, como la cantiga 64 o la cantiga 401, en los que se afirma que se compusieron composiciones poéticas y melodías, lo cual Joseph Snow interpreta como afirmaciones de que estos dos aspectos

fueron creados de forma simultánea (“Alfonso as Troubadour”, 127). En las imágenes de presentación se muestra al rey Alfonso X en una posición central leyendo, o quizá dictando, de un libro, copistas transfiriendo o corrigiendo texto o notación musical en un *rotulo*, además de músicos interpretando canciones, lo que podría representar a los músicos componiendo o revisando la música para garantizar que su performance fuera posible. El proceso de creación y copia simultánea que se presenta en estas imágenes es uno en el que la música y el texto se componen al mismo tiempo, de modo que la composición final pueda ser representada, finalidad que aparece codificada en ambas imágenes iniciales mediante la inclusión de músicos.

En “Collection, Composition, and Compilation” y en “The Evolution of Cantiga 113”, Parkinson utiliza esta cantiga problemática en la que música y texto no encajan como evidencia de que ambos elementos fueron compuestos por separado y combinados durante el proceso de compilación, considerada la fase final (262). Para explorar la cuestión de la simultaneidad de la composición, primero es necesario reflexionar sobre ello atendiendo a la estructura poética y musical de la mayoría de las cantigas, el zéjel y el virelay respectivamente (Huseby 84-5).²⁵ Aunque su extensión varía enormemente entre dos y veinticuatro versos, como composiciones poéticas, la mayoría de las cantigas está formada por versos relativamente regulares, es decir, por estrofas formadas por

²⁵ Para más información sobre estas formas, consultar “Zéjeles o formas zejelescas” (María Morrás) y *Le virelai et le villancico* (Pierre Le Gentil). Considero útil la distinción entre zéjel para referirse a la forma poética y virelay para referirse a la estructura musical – algo que Gerardo Huseby no hace en “Musical Analysis and Poetic Structure in the *Cantigas de Santa Maria*” – ya que, si bien estas formas están estrechamente ligadas en el repertorio alfonsí, no representan la única combinación texto-música posible. Cf. información sobre zéjeles en la base de datos del Center for the Study of the *Cantigas de Santa Maria* y contrastar con el cuadro resumen proporcionado por Walter Mettmann en su edición de 1949-1972 acerca de la distribución de las formas musicales en las *Cantigas de Santa Maria*.

versos con igual número de sílabas. Cuando difieren, lo hacen de manera regular o siguiendo algún tipo de patrón o difieren de forma mínima. Por ejemplo, la cantiga 32, en la que la mudanza – el anteúltimo verso de la estrofa – está formada por versos de 5 sílabas y la vuelta – el último verso de la estrofa – por versos de 10 sílabas. La cantiga 49 solo difiere en una o dos sílabas y su interpretación musical puede ser fácilmente adaptada a un mismo número de pulsos musicales mediante recursos como la sinalefa, que elimina una sílaba, o el hiato, que añade una sílaba, o mediante la interpretación de una misma sílaba con varias figuras, ya que no es necesario que el texto contenga igual número de sílabas que unidades musicales hay en la melodía.

Por otro lado, las composiciones son en su mayoría virelays: un total de 382 cantigas de 414 según Gerardo Huseby (87). Estas formas están conformadas por dos frases musicales que se repiten de manera alternada a lo largo de la composición. El estribillo está formado por una frase musical y los dos primeros versos de la estrofa se cantan sobre una segunda frase musical. La primera frase musical es utilizada de nuevo en el anteúltimo y en el último versos de la composición, es decir, en el último verso de la mudanza y en la vuelta. El seguimiento de estos esquemas poético y musical no permite concluir con seguridad la simultaneidad o no de ambos elementos de las cantigas, pues se trata de una composición relativamente mecánica que se puede hacer en base a un número de pulsos predeterminado sin atender a las potenciales irregularidades de la forma poética (Campbell 95-6). En *Medieval Music and the Art of Memory*, Anna Maria Busse Berger sostiene que la composición de música en la Edad Media y en Renacimiento se basa en progresiones de intervalos memorizadas. Esto hacía posible que

los músicos crearan composiciones completas mentalmente, puesto que las posibilidades combinatorias estaban almacenadas en la memoria (149).

En efecto, los tratados de música medievales indican que se memorizaban tanto melodías como patrones rítmicos (238). Aunque el uso de estas fórmulas podría indicar composición y transmisión orales, no es necesariamente prueba definitiva de ello, pues la recurrencia a estas fórmulas continúa en las culturas letradas en las primeras fases del conocimiento de la escritura, que continúan operando en un marco oral (128-130). Ismael Fernández de la Cuesta ha demostrado de manera convincente que un número importante de cantigas presentan unas características melódicas y rítmicas complejas que no pueden ser el resultado de una transmisión oral, sino de procesos compositivos conscientes en un ámbito técnico y culto (20).²⁶ Sería necesario llevar a cabo un análisis de estos aspectos desde el punto de vista de fórmulas rítmicas y melódicas incluidas en los tratados

²⁶ Una excepción notable son las *contrafacta* identificadas, los reaprovechamientos de composiciones existentes para las que sea crea una letra nueva. Según Manuel Pedro Ferreira, son diez las composiciones que utilizan melodías identificables con otras canciones ya conocidas, aunque es posible que en algunos casos la correspondencia musical se deba a una coincidencia:

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 inícios do responsório *Gaude Maria Virgo* (CSM 90), da sequência *Dies irae* (CSM 350), da antifona *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. (“Jograis”, 45-6)

Dado el limitado número de melodías pre-existentes identificadas hasta la fecha, el reaprovechamiento de melodías no parece ser abundante en la colección, aunque se admite la posibilidad de que debido a la baja supervivencia de melodías medievales no haya sido posible reconocer una mayor cantidad (Campbell 64). En favor del argumento de la composición de nuevas melodías para la colección, Ismael Fernández de la Cuesta afirma que, desde el punto de vista musical, las melodías de las cantigas no parecen haber sufrido las transformaciones que suelen ser habituales en la transmisión. La complejidad de las estructuras rítmicas y melódicas no presenta evidencias de haber sufrido una evolución diacrónica ni modificaciones simplificadoras en su transmisión tanto oral como escrita, que suelen ser habituales (20).

musicales a los que los músicos de la corte alfonsí probablemente habrían tenido acceso para determinar la recurrencia a ellas y así saber más sobre el modo de composición, algo que podrá formar parte de la evolución de este proyecto. La posible recurrencia a fórmulas, del mismo modo que se recurre a la forma del virelay, indicaría que el proceso de composición podría realizarse de manera relativamente rápida tanto simultánea como independientemente, ya sea anterior ya sea posterior a la composición del texto. La composición independiente anterior no parece práctica porque supondría crear una composición sin saber con seguridad si podría ser aplicada a un texto. La composición independiente posterior es posible e implicaría la composición de frases musicales para un texto con una estructura poética ya definida. En su tesis doctoral *Words and Music in the Cantigas de Santa Maria*, Alison Campbell identifica, por ejemplo, patrones melódicos similares en las cantigas 198, 221, 309, 364 y 381, lo cual respondería a la forma compositiva sugerida por Busse Berger (Campbell 71-2). Finalmente, la composición simultánea implicaría la determinación de la melodía y/o el ritmo al mismo tiempo que el texto, de manera que podrían influirse mutuamente y modificar la versión final sobre la versión preliminar.

La composición simultánea podría producirse previamente a la copia o en el momento de la copia, momento que considero el quinto nivel en el proceso de creación de las *Cantigas* y que Parkinson y Jackson engloban dentro del proceso de compilación. La copia forma parte de los procesos compositivos en cuanto a que, al advertir errores en el ajuste entre la música y el texto, los copistas o los editores intervienen para solucionarlos (Parkinson, “The Evolution” 262). En estos casos, la composición se

produciría de manera simultánea durante el proceso de la copia, lo cual demuestra una intención clara por parte de todos los involucrados en el proceso de creación de las *Cantigas* de producir canciones interpretables, por lo que este fin habrá de guiar las decisiones textuales en una edición. La posibilidad de representación como criterio forma también parte del proceso de transmisión de la obra.

Un potencial ejemplo de este proceso de intervención consciente, además de la Cantiga 113 estudiada por Parkinson, es el caso de la versión del Códice de Toledo de la cantiga con estribillo “De graça chea e damor de Deus, acorre nos, Señor”. Desde el punto de vista musical, esta cantiga es un rondel francés (Ferreira, “Jograis” 48-9). Está formada por dos frases musicales: la primera de ellas se corresponde con el primer verso del estribillo de la cantiga, mientras que la segunda se corresponde con el segundo y último versos del estribillo. La primera frase musical, la frase A, se repite en los tres versos de la mudanza, y la segunda frase, la frase B, se repite en el último verso o la vuelta de la estrofa. Sin embargo, la frase B no es idéntica en ambos casos desde el punto de vista rítmico. En la primera instancia de B, la frase utiliza nueve figuras musicales simples o con ligaduras, mientras que la segunda vez, alineada con la vuelta, la frase utiliza ocho figuras musicales, lo cual se corresponde con la longitud de los versos octosílabos de esta cantiga (Apéndice A, Imágenes 24 y 25). El motivo de la inclusión de una figura adicional para el segundo pulso puede deberse a la interpretación de la palabra “deus” como hiato, más propio de la fonotáctica del castellano, en lugar de como diptongo, pronunciación gallego-portuguesa de la palabra. Esta intervención, que puede interpretarse como una intervención consciente y que sería considerada por la crítica

textual tradicional un error de copia, demostraría que los copistas y editores no son pasivos y, que, por tanto, forman parte del proceso de composición, ya que la adición implica la consideración del número de sílabas para transcribir la notación musical. Una intervención de este tipo debería considerarse como parte de la obra, aunque no responda a la intención autorial, y preservarse en una edición si el resultado es interpretable musicalmente.

En esta última fase de copia la transmisión está dividida entre los copistas de la música, los copistas del texto y los iluminadores, ya que con toda probabilidad se trataba de grupos de artesanos diferentes. En este proceso, pueden producirse intervenciones respecto al modelo en cualquiera de los elementos del códice, pero no paralelas, o sea, no en los mismos puntos ni cantigas, por parte de los copistas de cada uno de los textos – musical, verbal y visual – que pueden alterar la intención original, pues se trataría de grupos distintos que no tenían por qué tener acceso a los otros dos modos de significación.²⁷ Es decir, en el quinto nivel, el nivel de copia, los errores pueden aparecer tanto en la notación musical como en el texto verbal y la comparación de ambos permitirá identificarlos. Es más, el texto nos puede ayudar a interpretar figuras y la música influirá en decisiones de pronunciación, como sinalefas, hiatos o correspondencia entre una sola sílaba y varias notas musicales.

Las idiosincrasias del proceso de copia y de la materialidad de los códices producen una serie de realidades textuales que tradicionalmente han presentado

²⁷ Esto se corresponde con las observaciones de Ferreira en “The Stemma of the Marian Cantigas”, donde interpreta la coincidencia de T/F con To en algunos casos y con E en otros tanto en el texto como en la música como evidencia de que T/F representan una versión intermedia (79) y con las observaciones de Bertolucci (“Varianti redazionali”). T/F y E parecen proceder de materiales de trabajo diferentes.

problemas para los filólogos. Durante este proceso la melodía y el ritmo iniciales pueden verse modificados por letra compuesta más tarde y viceversa. Siempre y cuando el resultado de las intervenciones produzca una realidad que sea representable, las variantes habrán de mantenerse en la edición. En el nivel del proceso de copia es necesario distinguir entre las intervenciones de copista que no alteran la representabilidad y los errores propiamente dichos. Por ejemplo, en la cantiga 80, “meste” es un error de lengua, pues se trata de una palabra inexistente en gallego-portugués. La lección correcta es “mester”. Sin embargo, la posible adición en To de una figura musical en la frase B del estribillo que no aparece en la frase B de la estrofa no sería necesariamente un error, porque aunque no sea la intención original sigue siendo representable, principio intrínseco a la obra que debe guiar las decisiones editoriales.

Propongo, por tanto, considerar cinco fases en el proceso de creación de las cantigas: conceptualización, colección, composición, compilación y copia. En cada una de las fases de este proceso se producen una serie de alteraciones respecto a la intención original que, según las ideas de variante, *mouvance* y sociología de los textos, han de ser consideradas en sí mismas para decidir si deben formar parte de una edición. El principio que ha de guiar la toma de decisiones textuales es la posibilidad de interpretar musicalmente la cantiga, pues esta intención se puede apreciar claramente en todas las fases del proceso de transmisión. En cuanto a la composición del texto y la música de las cantigas, es probable que un estudio de las 32 composiciones que no son virelays, de las composiciones repetidas en E y de las composiciones que carecen de notación musical en To, E o T (no en F, ya que ninguna de las cantigas posee notación musical) pueda arrojar

luz sobre el proceso compositivo y la independencia o simultaneidad de la composición de texto, música e imagen. En cualquier caso, las consecuencias de tal estudio no serían relevantes para mi edición, pues el principio que me guía es la posibilidad de representar las cantigas, pero sí lo sería para quienes busquen recuperar la intención autorial original. Si se compusieran por separado, habría que admitir como versiones válidas aquellas en las que el texto y la música no encajen, es decir, que no produzcan cantigas interpretables. Mi propósito en esta edición, sin embargo, es proveer tres canciones interpretables a partir de toda la evidencia material preservada y transmitida por los manuscritos. En otras palabras: el aspecto de la intención autorial que ha de tenerse en cuenta a la hora de tomar decisiones textuales es la representabilidad de las canciones, puesto que estas fueron concebidas como tal y existen evidencias de esta tendencia en todas las fases del proceso por parte de todos los involucrados en el proceso de creación y transmisión.

Para tener en cuenta la posibilidad de representación en el establecimiento del texto, es necesario considerar una hipótesis de silabeo que indique la correspondencia entre sílabas y figuras musicales, ya que, aunque en numerosas ocasiones las frases musicales que corresponden a cada verso presentan el mismo número de figuras que sílabas tiene el verso, en otras, las frases musicales cuentan con más figuras que sílabas. Para determinar la correspondencia entre sílabas y versos es imprescindible consultar los manuscritos, pues a pesar de que la unión y separación de palabras presenta las características habituales de los contextos únicamente textuales, hay un claro deseo por hacer corresponder en la *mise en page* la letra y la música tanto como sea posible. Como

ejemplo, estudiaré la notación musical de la cantiga LXX en el Códice Rico, la 80 según la numeración de Mettmann, aunque la misma intencionalidad descrita se puede observar en los tres códices (Apéndice A). Gracias a que el Códice de Florencia, el segundo volumen del proyecto de los Códices de las Historias, quedó inacabado, podemos deducir que en el proceso de composición del manuscrito la copia del texto se producía antes de la copia de la notación musical, pues el Códice de Florencia carece de notación musical pero no de la versión verbal de las cantigas, incluyendo las secciones de texto escritas bajo el pentagrama. La evidencia material del folio 75v (Ilustración 20) del Códice de Florencia o el folio 361r del Códice de los músicos (Ilustración 3) llevan a la interpretación de que se escribiría el texto, luego el pentagrama y luego la música, ya que estos folios carecen de pentagrama y de notación musical, pero no de texto.

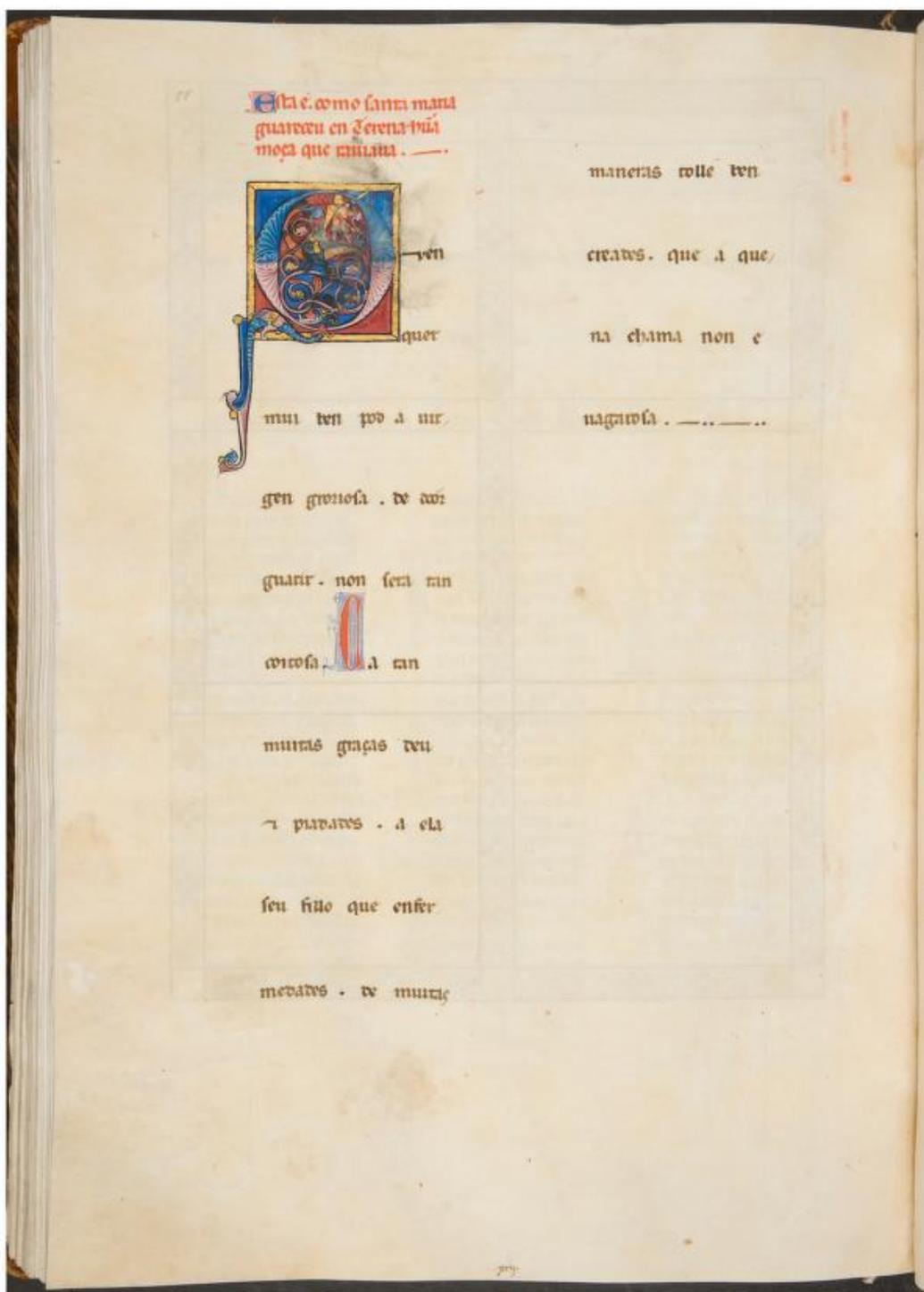


Ilustración 26 Códice de Florencia, Internet Archive, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 75v

La deducción de que la copia del texto se producía antes de la copia de la notación musical queda apoyada por el modo en el que la notación musical está añadida en esta cantiga en el Códice Rico. En la séptima línea de la columna derecha del pentagrama se puede observar cómo la última *ligaturae ternariae* (Ilustración 12) está situada fuera de las líneas pautadas (Ilustración 21), al igual que ocurre en la tercera y quinta líneas de la columna izquierda del pentagrama (Apéndice A). Esto es debido a que el texto bajo la línea de pautado estaba escrito previamente al añadido de la notación musical. Las figuras del pentagrama se tratan de representar en grupos separados unos de otros para indicar que cada uno de ellos se corresponde con una sílaba. Cuando las figuras requieren más espacio horizontal que las sílabas, se pierde la correspondencia vertical exacta y las figuras se tienen que añadir fuera del pautado para evitar su escritura en la línea siguiente, en la que se encuentra ya escrito un texto que no está asociado con las figuras que no pueden ser contenidas en el pentagrama anterior. Si no se buscara representar la correspondencia entre texto y figuras y el espacio entre los grupos de figuras que corresponden a una sílaba, lo más probable es que aquella notación que no puede ser situada en el pentagrama previamente incluido se añadieran más abajo, pues visualmente hay una clara tendencia a respetar la justificación del final de línea. La palabra “pois” entre las líneas cuarta y quinta de la columna derecha demuestra todas las observaciones anteriores (Ilustración 22). La separación de esta palabra en dos líneas está determinada por el deseo de respetar la justificación del final de línea, pues la palabra es un diptongo. Sin embargo, sobre “po” en la línea cuarta se incluyen varias notas para indicar que la interpretación de la ligadura binaria (Ilustración 12) ha de interpretarse con la primera

vocal del diptongo, mientras que la figura con plica se corresponde con el dipotongo completo, aunque suponga situar una figura fuera del pentagrama. Las letras restantes, “is”, se incluyen en la línea siguiente sin que sobre ellas se incluya ninguna figura musical, sino la clave musical, es decir, el valor sónico que ha de darse a la línea del pentagrama en la que se escribe el signo. Esta disposición en la página no habría podido suceder si la música se escribiera con anterioridad al texto, pues hubiera prevalecido la simetría en la inclusión de las figuras y no del texto.



Ilustración 27 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r



Ilustración 28 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 104r

Para ajustar el texto y la música tomaré como unidades de medida las sílabas y cada figura o ligadura respectivamente, independientemente de los pulsos o el valor rítmico que representen, y la *mise en page*.²⁸ En cada una de las versiones, las frases musicales difieren ligeramente. En el Códice de Toledo, en el estribillo las frases A y B tienen 9 pulsos, mientras que en la estrofa la frase A es de 8, 9 y 9 pulsos y la frase B de 8 pulsos. En el Códice Rico, tanto en el estribillo como en la estrofa ambas frases son de 9 pulsos. En el Códice de los músicos, en el estribillo la frase A tiene 9 pulsos y la frase B tiene 8 pulsos, mientras que en la estrofa ambas frases son de 9 pulsos. El pulso que difiere en todos ellos es el correspondiente a la primera figura o ligadura de la frase B. Atendiendo a la *mise en page*, la correspondencia de dos figuras con una sílaba en la primera sílaba del último verso de cada estrofa es inequívoco en el Códice Rico en el que la cantiga completa esta presentada junto a su música: “por”, “e”, “nos”, “ro”, “e”. En el Códice de los músicos, la notación del estribillo en “de deus” es igualmente inequívoca, pues se trata de dos figuras simples, una para cada sílaba, con lo que las dos figuras que se sitúan sobre la primera sílaba del último verso de la estrofa, “por”, se interpretaría “por”, alargando la vocal. En el Códice de Toledo, las dos interpretaciones posibles son la consideración de “deus” como hiato, por lo que esas tres primeras figuras se repartirían sílaba a sílaba, es decir, “de-de-us” o bien se cantarían dos figuras con una palabra monosílaba. En este código, la *mise en page* también indica el deseo de agrupar las figuras que corresponden a una misma sílaba para que visualmente sea lo menos ambiguo

²⁸ Para la interpretación de las unidades musicales, cf. Ilustración 12 y las introducciones a las transcripciones diplomáticas de la música de los tres códigos de Manuel Pedro Ferreira.

posible con qué sílabas ha de interpretarse la notación. La *mise en page* indica que la palabra “deus” no es considerada un hiato, sino un diptongo, y sería la preposición “de” la que se habría de interpretar en dos pulsos como “de-e” (Ilustración 23).



Ilustración 29 Códice de Toledo, Biblioteca Hispánica Digital, Biblioteca Nacional de España, f. 115r

Para el tratamiento de diptongos e hiatos, en *Normas de edición para la poesía trovadoresca gallego-portuguesa* se recomienda conservar los hiatos etimológicos y simplificar las geminaciones vocálicas antietimológicas y conservar los hiatos vocálicos gráficos, “aunque la métrica indique pronunciación unisilábica” (45). Dado que cualquier decisión que afecte a la división en sílabas puede afectar a la interpretación musical, se atenderá a los usos de los manuscritos y a la *mise en page* en cuanto a la correspondencia

sílaba-unidad musical. Es posible, incluso, que los diptongos e hiatos se trataran de manera flexible cuando manipularlos permitiera ajustar la música y el texto, pues la pronunciación al cantar no siempre se corresponde con la pronunciación en un contexto oral. Cualquier consideración en el número de sílabas debe permitir la interpretación musical de la cantiga.

Según estas consideraciones, la división en sílabas quedaría del siguiente modo:²⁹

Códice de Toledo

De gra-ça chẽ-ẽ-a e da-mor de-e Deus, a-có-rre-nos, Se-ñor
San-ta Ma-rí-a, se te praz, pois no-ssó be-en tod en ti jaz e que teu fi-llo sem-pre faz por
ti o de que as sa-bor

Códice Rico

De gra-ça chẽ-ẽ-a e da-mor de Deus, a-có-rre-nos, Se-ñor
San-ta Ma-rí-í-a, se te praz, pois no-ssó be-en tod en ti jaz, e que teu fi-i-llo sem-pre faz
po-or ti o de que as sa-bor,
De gra-ça chẽ-ẽ-a [e da-mor de Deus, a-có-rre-nos, Se-ñor]
e pois que co-on-ti-go é Deus, acorr a nó-ós, que so-mos teus, e fas-nos que-e se-ja-mos
seus e-e que per-ça-mos del pa-vor.
De gra-ça chẽ-ẽ-a e da-mor de Deus[, a-có-rre-nos, Se-ñor]

²⁹ Indican división silábica los guiones dentro de palabras y los espacios entre palabras. Incluyo únicamente el silabeo inequívoco, es decir, la letra asociada a notación musical en los manuscritos, pues está basada en la *mise en page*. No parece haber casos de sinalefa en esta cantiga, por lo que no la señalo.

On-tras ou-tra-as mo-lle-res tu es bẽ-ei-ta por-que Je-su Cris-to pa-ri-ist e, por end, u no-
os for mes-ter, re-zõ-a-dor

De gra-ça chẽ-ẽ-a [e da-mor de Deus, a-có-rre-nos, Se-ñor]

sei por nós, po-ois que bẽ-eit é o frui-to de-e ti a la fe e, pois tu se-es u el sé, ro-o-ga por
nós u mes-ter for.

De gra-ça chẽ-ẽ-a [e da-mor de Deus, a-có-rre-nos, Se-ñor]

Pu-ña, Se-ño-or, de nos sal-var, pois Deus por ti-i quer per-dõ-ar mil ve-ga-da-as se mil
e-rrar e-e-no dí-í-a o pe-ca-dor.

De gra-ça chẽ-ẽ-a e da-mor de Deus[, a-có-rre-nos, Se-ñor]

Códice de los músicos

De gra-ça chẽ-ẽ-a e da-mor de Deus, a-có-rre-nos, Se-ñor

Sanc-ta Ma-rí-í-a, se te praz, pois no-sso be-en tod en ti jaz e que teu fi-i-llo sem-pre faz
po-or ti o de que as sa-bor

Finalmente, hemos de tener en cuenta la versificación para la disposición de la cantiga en la edición. En el Códice de Toledo, cada verso está dispuesto en una nueva línea, incluyendo aquellos versos que están asociados a notación musical. En el Códice Rico, sin embargo, todo el texto aparece bajo el pentagrama y la versificación no se presenta de la forma tradicional, un verso por cada renglón. Finalmente, en el Códice de los músicos, el primer estribillo y la primera estrofa se incluyen bajo la notación musical sin que cada verso esté en una nueva línea, pero el resto del texto sí está dispuesto en

versos. Atendiendo a la *mise en page* y a la forma poético-musical de la cantiga, junto a las evidencias estudiadas relacionadas con el nivel de conceptualización de la obra como canciones, la forma idónea de presentación consiste en colocar cada verso en una nueva línea bajo la partitura, reproduciendo tanta notación musical como aparezca en el código correspondiente para mantener la posibilidad de la forma de lectura que se corresponde con la función de los códigos: el estudio y preparación para la performance y no la lectura durante la interpretación. En el caso del Código Rico, la cantiga completa está asociada a música, mientras que en los otros dos códigos solamente el primer estribillo y la primera estrofa aparecen junto a la partitura. Sin embargo, por el momento no será esta la distribución en la página que ofreceré en este estadio del proyecto, debido a su naturaleza interdisciplinar. Para poder ofrecerla, necesito contar con musicólogos que puedan interpretar la notación musical de cada uno de los códigos para tomar decisiones apropiadas de presentación. Me limitaré a mostrar la versificación.

En dos de los manuscritos, en el Código de Toledo y en el Código de los músicos, el texto o gran parte del texto de la cantiga “De graça chã e damor de Deus, acórrenos, Señor” aparece dispuesto en versos, por lo que parece haber una clara intención por parte de los creadores de las *Cantigas* de considerar su forma poética en la disposición en la página. En el código restante, el Código Rico, el texto al completo está situado en líneas tiradas. La puntuación se utiliza para indicar la extensión de los versos, que coinciden de manera idéntica con los versos indicados por la disposición en líneas en el Código de Toledo y en el Código de los músicos. Por ejemplo, en la segunda estrofa, el Código Rico incluye puntuación tras “deus”, “seus”, “teus” y “pavor”. Estas palabras coinciden con la

palabra final de cada línea textual en los otros dos manuscritos. La disposición en la página de la cantiga “De graça chãa e damor de Deus, acórrenos, Señor” en los tres manuscritos en los que se conserva nos permite estudiar la rima y reconocer la forma poética empleada. Se trata de una canción formada por un estribillo inicial de dos versos octosílabos con rima consonante AA en “-or” que se repite tras las estrofas y por cinco estrofas de cuatro versos octosílabos con rima bbba, es decir, tres versos con rima diferente al estribillo, conocido como mudanza en la tradición poética ibérica, y un verso con rima igual al estribillo, conocido como vuelta. Esta forma se corresponde con la forma poética del zéjel, la forma poética más frecuentemente utilizada en las cantigas (Clarke 93). Tal es su ubicuidad que tanto Higini Anglès como la base de datos del Center for the Study of the Cantigas de Santa Maria notan si la cantiga se trata de un zéjel o no. El término “zéjel” es de origen árabe y se refiere a una forma poética que utiliza la lengua vulgar. Tomás Navarro Tomás considera que es una forma de origen mozárabe (50; 541). Por su parte, Ferreira cree que la forma procede en última instancia de la poesía hebrea (Ferreira, “Rondeau and virelai”, 131). El término ha venido utilizándose en la tradición hispana para referirse a las formas con estructura AA bbba y sus variantes (Morrás 54).

Incluyo a continuación la disposición en versos de la cantiga 90 en el Códice de Toledo como muestra de la versificación de esta cantiga, ya que las palabras finales de verso son coincidentes en las tres versiones:

Códice de Toledo

Esta LXXX^a é de loor de Santa María de como a saudou o angeo

De graça chëa e damor

de Deus, acórrenos, Señor

Santa María, se te praz,

pois nosso ben tod en ti jaz,

e que teu fillo sempre faz

por ti o de que as sabor,

De graça chëa e damor

de Deus, acórrenos, Señor

e pois que contigo é Deus,

acorr a nós, que somos teus,

e farnos que sejamos seus

e que perçamos del pavor.

De graça chëa e damor

de Deus, acórrenos, Señor

Ontras outras molleres tu

es bëeita porque Jesu

Cristo parist e, por end, u

nos for mester, razõador

De graça chëa e damor

de Deus, acórrenos, Señor

sei por nós, pois que bẽeit é
o fruto de ti a la fe,
e pois tu sees u el sé,
roga por nós u mester for.
De graça chẽa e damor
de Deus, acórrenos, Señor
Puña, Señor, de nos salvar,
pois Deus por ti quer perdõar
mil vegadas se mil errar
eno día o pecador.
De graça chẽa e damor
de Deus, acórrenos, Señor

En este capítulo, he repasado la transmisión textual de los códices de las *Cantigas de Santa María* y los *stemmas* producidos por Mettmann, Ferreira y Wulstan para demostrar que cada códice representa una colección propia que ha de ser editada en sí misma. Esta consideración responde a la noción de *mouvance*, concepto procedente de la literatura oral que describe la actualización que cada representación de una obra conlleva, sin que afecte a su esencia. Del mismo modo, cada uno de los códices de las *Cantigas de Santa María* refleja una nueva versión o colección de la obra, pues responde a diferentes intereses que modifican su contenido y su materialidad.

Asimismo, en cuanto a qué intención o la obra de qué autor ha de editarse, sigo los principios de la nueva filología que, poniendo el énfasis en la materialidad de los textos, lleva a la deducción de que los múltiples agentes involucrados en la elaboración y transmisión de obras manuscritas especialmente, pero no exclusivamente, produce textos inestables cuyas variantes son parte intrínseca del texto y, por tanto, han de mantenerse en una edición sin ser relegadas a un aparato crítico, siempre y cuando no supongan claros errores de copia y, en el caso de las *Cantigas*, produzcan un texto interpretable. Para establecer el texto de la cantiga tal como ha sido preservada sigo dos criterios: legibilidad y posibilidad de representación. Para la legibilidad, apunto hacia el uso de correspondencia biunívoca grafema-fonema según los usos de los manuscritos, es decir, de la norma alfonsí, por lo que no resulta una correspondencia biunívoca exacta. Para los signos ortográficos como unión y separación de palabras, acentuación, puntuación, apóstrofos y guiones sigo la norma gallega actual. Para establecer la división en sílabas para garantizar la posibilidad de representación, es imprescindible tener en cuenta la *mise en page* de los manuscritos, que busca la correspondencia en el eje vertical entre sílaba y nota o grupo de notas con los que se ha de interpretar. Para establecer la versificación, es necesario atender tanto a las frases musicales como a la puntuación de los códices, especialmente en el caso del Códice Rico y el Códice de los músicos, en los que el texto escrito junto a su música no está dispuesto en una correspondencia verso-renglón.

Capítulo 4. Nueva filología y ediciones digitales: TEI e hipertextualidad

Prestar atención a la materialidad de los manuscritos medievales me ha permitido en el segundo capítulo demostrar cómo la materialidad de los manuscritos pone de manifiesto que las cantigas son, ante todo, composiciones musicales, por lo que la musicalidad es inherente a la obra y debe aparecer en una edición. Los códices que las transmiten tienen como propósito principal ser utilizados para el estudio y la memorización de las cantigas, por lo que los aspectos relevantes a este propósito de la gramática de la legibilidad, entre ellos, las imágenes, deben ser incorporados en una edición. En el tercer capítulo, el estudio de la materialidad de los códices ha servido para poner de relieve la variante intrínseca a las diferentes colecciones de las *Cantigas de Santa María*, variante que ha de ser igualmente mantenida en una edición. En este capítulo, expondré los razonamientos que me llevan a proponer la realización de una edición digital como formato adecuado para una edición de los códices que transmiten las canciones dedicadas a la Virgen María por Alfonso X.

En primer lugar, la necesidad de incorporar algunos aspectos de la materialidad de los códices, especialmente la música, las imágenes y los elementos relacionados con la gramática de la legibilidad que no han sido incluidos en ninguna edición actual, salvo las facsimilares y las digitalizaciones, justifican la propuesta de una edición llevada a cabo a

través del marcado de la Text Encoding Initiative (TEI), un vocabulario de marcado descriptivo de textos humanísticos para ser publicados en un entorno digital. Como su propio nombre indica, un vocabulario descriptivo sirve para describir información observada por quien marca el texto y que esta persona considera de suficiente relevancia, respondiendo a diversos motivos, para ser señalada. Después de realizar este marcado, el texto producido se procesa mediante una hoja de estilo, un documento creado mediante lenguaje de marcado procedural que da instrucciones al programa que los procesa de cómo ha de ser presentada y dispuesta la información en la pantalla.

En segundo lugar, en el entorno digital es posible el empleo de hipervínculos, lo cual permite presentar los textos musicales, verbales y pictóricos conservados en los códices que son objeto de este estudio poniendo de relieve sus variantes y la legitimidad de cada una de ellas, ya que los hipervínculos que enlazan unos textos con otros presentan sus relaciones como existentes al mismo nivel, es decir, igualmente válidas, y no como una relación jerárquica entre las variantes. Por tanto, al permitir el entorno digital presentar una multiplicidad de versiones y ponerlas en relación de coordinación y no de subordinación mediante el hipertexto, ninguna lectura es favorecida sobre otras.

A continuación, tras definir el concepto de intertextualidad y repasar tres tipos de ediciones posibles en un entorno digital desde el punto de vista de la relación de la obra con su historia de transmisión, su contexto y su propio contenido, propondré una clasificación de ediciones en ediciones intratextuales, intertextuales y extratextuales, para razonar mi decisión de llevar a cabo una edición, en una primera fase del proyecto, de los propios códices medievales y las relaciones entre ellos, lo cual permitirá entender la obra

en su propia materialidad. Al producirse en un entorno digital en Internet y no en un soporte material como un CD-ROM se trata de una edición abierta, modificable, susceptible de ser corregida con facilidad si se considera necesario y modificada en subsecuentes partes del proyecto para producir una edición diacrónica, una edición de la historia de transmisión de los códices y su transformación a lo largo del tiempo, incluyendo ediciones producidas entre los siglos XVIII y XXI, o una edición que ponga la obra en relación con sus fuentes y con su contexto histórico-cultural. Por otro lado, la pantalla como soporte posibilita la interacción del usuario con el texto, expandiendo y colapsando los elementos así codificados. En este caso, el usuario tendrá la capacidad de escoger la visualización del texto, de la música, de la imagen y de cualquier combinación de ellos, y de leer el texto de las anotaciones marginales, que serán presentados en ventanas emergentes (también llamadas pop-ups) codificadas como hipervínculos. Esta capacidad de interacción, sin embargo, no convierte al lector en autor, dado que su rol se limita a escoger entre unas opciones cerradas cuya codificación responde a decisiones previas tomadas por el editor.

El razonamiento final que me lleva a producir una edición digital de estas características, además de deberse a su idoneidad para representar la naturaleza de la obra desde el punto de vista de los principios de materialidad y variante de la nueva filología, es el hecho de que ninguna de las ediciones de las *Cantigas* publicadas en un entorno digital responde a estos principios.

En los capítulos anteriores, he demostrado la importancia de la materialidad de la obra en su significado, de lo que se desprende que su presencia en una edición es

fundamental para que la obra sea interpretada de forma exhaustiva y exista la posibilidad de que sea leída de un modo similar a como sus contemporáneos usarían los códices: para el estudio y memorización en preparación a una representación musical. El entorno digital, además, posibilita el análisis estadístico de las formas poéticas o de distintos aspectos lingüísticos de una manera muy eficiente, lo cual se corresponde con el segundo modo de lectura que se desprende de los códices: su función como obra de consulta. Una de las formas primordiales en las que se puede llevar a cabo la consideración de la materialidad y que realizaré en mi edición es mediante el marcado del texto de la edición digital utilizando un vocabulario de marcado basado en XML (Extensible Markup Language). XML es un lenguaje de marcado destinado a presentar información de tal manera que pueda ser procesada por ordenadores. Por ejemplo, cuando en un documento de Word se inserta un salto de línea, la máquina lee “<w:br/>” y presenta el texto a continuación de la etiqueta en una nueva línea. El lenguaje XML proporciona la sintaxis de marcado, es decir, qué tipos de elementos son posibles, qué símbolos han de ser utilizados para señalarlos y que el programa pueda procesarlos, y en qué orden deben aparecer. XML no es un vocabulario de marcado, ya que no especifica qué elementos son relevantes, la cadena de caracteres que ha de ser utilizada para señalarlos y con qué especificaciones pueden contar. Basado en la sintaxis XML, el consorcio TEI (Text Encoding Initiative) comienza a desarrollar un vocabulario de marcado de textos humanísticos en 1987 que es aplicable a las ediciones digitales (Huitfeldt 175). Según la página web del consorcio, TEI “is a consortium which collectively develops and maintains a standard for the representation of texts in digital form. Its chief deliverable is

a set of Guidelines which specify encoding methods for machine-readable texts, chiefly in the humanities, social sciences and linguistics” (TEI Consortium). Es precisamente este vocabulario el que está diseñado para codificar la materialidad de los códices. Elementos como “rubric” y “highlighted” que forman parte de este vocabulario describen aspectos materiales de los códices.

Desde el punto de vista electrónico, son dos las principales ventajas que usar este lenguaje de marcado aporta a un proyecto de Humanidades Digitales: estandarización y longevidad. El lenguaje TEI facilita la labor al editor al proporcionar un lenguaje ya existente y compartido por un gran número de proyectos. Ello, a su vez, permite la interoperabilidad entre proyectos existentes en la web y la posibilidad de que la edición sea explotada con diversas formas de presentación, análisis y recuperación de información. En palabras de Huitfeldt,

if the aim of preparing the edition is extended to include making it available for use with modern tools for search and retrieval, computer-assisted concordancing, collation, word-frequency counts, collocation analysis, linguistic or stylistic analysis, and so forth, then in practice there is no alternative to employing standards for generalized markup. (158)

La utilización del lenguaje TEI hace posible ofrecer un mismo proyecto para una multiplicidad de audiencias: lectores casuales, escolares, pero también estudiosos de un gran número de campos: Lingüística, Historia del Arte, Literatura y Estudios Culturales, entre otros. Un lector casual con gran probabilidad se limite a leer el texto verbal de algunas cantigas y a contemplar las imágenes presentes en los códices ilustrados,

mientras que es posible que un lingüista que estudie léxico esté más interesado en recuperar concordancias de los códigos para analizar el uso de, por ejemplo, castellanismos en la obra alfonsí.

En cuanto a la segunda ventaja de usar TEI arriba mencionada, la longevidad, el beneficio de usar un vocabulario basado en XML es claro. Con el comienzo de la expansión del uso de Internet, la necesidad de usar estándares comunes para representar textos en una pantalla se hizo evidente. Cada sistema operativo creaba su propio lenguaje de marcado para su software. Esto suponía un proceso lento y costoso, además de afectar a la interoperabilidad, pues los diferentes softwares no podían leer documentos que utilizaran otras sintaxis. Para resolver este problema surge en 1986 SGML (Standard Generalized Markup Language), una sintaxis de marcado para crear lenguajes de marcado, que tenía como inconveniente su complejidad. Para solucionar este problema, basado en SGML, se creó HTML (HyperText Markup Language) para ser utilizado en la web, una sintaxis mucho más sencilla, pero que no explotaba los beneficios de flexibilidad e interoperabilidad de SGML, lo que motivó la búsqueda de una alternativa basada en SGML. Así surge en 1998 XML, una versión simplificada de SGML publicada por W3C (World Wide Web Consortium) (Huitfeldt 162-6). Debido a la ubicuidad de XML en software y en la red y a la flexibilidad y utilidad que ha demostrado en los últimos 24 años, es lógico pensar que cuando exista un sucesor de XML, será una prioridad posibilitar la conversión de XML al nuevo lenguaje. Por tanto, dado que XML y, en consecuencia, TEI son ampliamente usados y están basados en estándares

compartidos por un gran número de proyectos, su uso facilitará la continua existencia de un proyecto de Humanidades Digitales (Huitfeldt 177).

Para producir un texto destinado a la edición digital existen dos fases sucesivas: marcado descriptivo y marcado de presentación. La primera fase, la fase de marcado descriptivo, se refiere al conjunto de procedimientos para registrar y documentar la información material, estructural y semántica que el editor considera relevante en aquello que se está editando. Esta información se señalará mediante elementos, una unidad de información semántica señalada en XML en etiquetas, formadas por una cadena de caracteres dentro de corchetes angulares de apertura y cierre. Por ejemplo, la etiqueta `<l></l>` se utiliza en los textos poéticos para señalar versos, pero no indica cómo han de ser presentados en la pantalla, algo que se hará en la segunda fase, la fase de marcado de presentación. Esta segunda fase se refiere al conjunto de decisiones tomadas para indicar el modo en el que la información previamente registrada y documentada ha de ser procesada para ser dispuesta en la pantalla (Pichler y Merete Bruvik 180-1). Este proceso se lleva a cabo mediante la asociación del documento TEI con una hoja de estilo, un documento con instrucciones de presentación que utiliza lenguaje de marcado de presentación o procedural que transforma las etiquetas del documento TEI en presentación con unas características dadas mediante diferentes instrucciones. Por ejemplo, para indicar la tipografía utilizada por defecto para el texto, se pueden utilizar las siguientes instrucciones:

```
body{  
    color:#000000;
```

```
background-color:#FFFFFF;  
margin:10pt;  
padding:0;  
font-family:Verdana;  
}
```

La clara delimitación entre el marcado descriptivo y el marcado de presentación facilita la toma de decisiones y la transparencia, ya que para marcar descriptivamente el texto han de tomarse decisiones conscientes muy específicas en cada fase del proceso, lo que hace más sencilla la labor de preparar un documento que especifique los criterios de edición y presentación.

La asociación de hojas de estilo a un documento en XML permite que el proceso de transformación para la presentación se automatice y que el formato sea consistente de acuerdo con las pautas de presentación dadas por el editor a la máquina, que será capaz de aplicar las mismas características en todas las situaciones en las que se haya señalado un aspecto de la materialidad de igual modo durante la primera fase. Por ejemplo, si para señalar las rúbricas en el documento TEI se ha utilizado la etiqueta <rubric></rubric>, se puede representar en color rojo en la edición digital mediante la siguiente instrucción en la hoja de estilo:

```
rubric {  
    color:red  
}
```

Una vez comprendido en líneas generales el proceso de marcado de un texto para producir una edición digital se puede señalar una ventaja final derivada del empleo de lenguajes de marcado. A partir de un mismo documento XML es posible realizar un gran número de presentaciones y procesamientos empleando diferentes hojas de estilo o usándolos en otros programas de procesamiento de información. Siguiendo uno de los principios fundamentales de las Humanidades Digitales, el acceso abierto, pondré a disposición de la comunidad científica los textos y hojas de estilo empleadas, que funcionarán doblemente en pos de la transparencia para quienes comprendan el lenguaje de marcado. Estos documentos pueden ser alojados en la propia página web del proyecto o en repositorios como DARIAH (Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities), lo que permite, por un lado, agilizar el trabajo de futuros estudiosos, ya que no tendrán que duplicar trabajo ya realizado transcribiendo de nuevo el texto y, por otro, posibilitar la producción de diferentes presentaciones e interacción con el texto que respondan a criterios distintos de mis propios intereses y necesidades. Esta práctica, en la que el usuario asume algunos aspectos del rol del editor recibe el nombre de “interactive dynamic presentation” y que puede producirse en la propia página web o en otros entornos digitales nuevos, solo es posible en un entorno digital (Pichler y Merete Bruvik 182-3).

Como parte de esta tesis doctoral, marcaré los textos de la cantiga “De graça chëa e damor de Deus, acórrenos, Señor” en su forma destinada para la edición incluida en el capítulo anterior y describiré sus características para su presentación e interacción en la pantalla, algunas basadas en el concepto de hipertexto, pero debido a la complejidad de la

creación de hojas de estilo específicas para este tipo de edición, que requiere el conocimiento de varios lenguajes de marcado, no seré capaz de crearlas. Las transcripciones, que serán codificadas en fases futuras del proyecto, recibirán un marcado diferente en el que será posible codificar aspectos de la materialidad de los manuscritos que no son relevantes para mis propósitos de presentar los textos como productos para la memorización y para la búsqueda de información.

La primera fase para la creación de un documento TEI es el análisis del texto que se quiere marcar para poder tomar decisiones sobre aquellos elementos que son relevantes para quien marca el texto. En mi caso, no trato de reproducir la materialidad del texto, que por otra parte no es posible, sino de incorporar en la edición aquellos aspectos que considero significativos para la lectura de las cantigas como textos para la memorización y la preparación para una interpretación musical y para la lectura de sus códigos como bases de datos. Del mismo modo que la creación de los códigos de las *Cantigas* es una empresa colectiva que surge en un momento determinado y estos aspectos influyen tanto en su forma como en su contenido y, por tanto, en su significado, en su preservación a lo largo del tiempo, estos han pasado por una serie de transformaciones determinadas por el contexto de diseminación, transformando a su vez la obra y su significado. Esto es lo que ocurrió, por ejemplo, con el desarrollo de las disciplinas de conocimiento positivistas que fragmentaron la obra en sus diferentes componentes verbal, musical y pictórico en ediciones, reproducciones y estudios durante los siglos XIX y XX. Con el acercamiento basado en la nueva filología pretendo llevar a cabo una revalorización, y no una mera reproducción, de la materialidad de los códigos

medievales en mi edición de las *Cantigas* debido a la importancia que esta tiene en su significado e interpretación frente a la fragmentación de la obra en sus diferentes componentes verbal, musical y pictórico. El nuevo filólogo no es sino un eslabón más en la cadena de transmisión de la cultura medieval y los contextos y formas actuales en los que se diseminan y consumen las obras medievales están también determinados social, económica e intelectualmente (Driscoll 91). Mientras que la filología de los siglos XIX y XX se presentaba como objetiva, la nueva filología busca ser consciente de sus propios sesgos, al tiempo que pretende presentar y mantener de un modo accesible la materialidad de los códices. Una edición basada en la nueva filología enfatizará la materialidad y la variante de los códices haciendo uso de las tecnologías a su alcance para presentar de un modo más completo los elementos de la obra que condicionan su significado más allá de las palabras en ella utilizadas. Solo de este modo podrán ser estudiadas las obras de un modo más completo por quienes se acerquen a la edición.

La materialidad puede visibilizarse, pero no reproducirse, ni siquiera en ediciones facsimilares de alta calidad, ya sean en papel, ya sean digitales. Un claro ejemplo de esta imposibilidad de reproducir la materialidad es el pan de oro. Las miniaturas de los Códices de las Historias cuentan con pan de oro en algunos de los elementos de las viñetas, como coronas, halos o partes de la vestimenta de algunas de las figuras, en el centro de las flores que aparecen en los bordes decorativos que rodean las miniaturas y en el castillo que representa la Corona de Castilla en los mismos bordes. Asimismo, encontramos pan de oro en algunos lugares de las iniciales decoradas de estos códices. El discernimiento del pan de oro se debe al reflejo producido por el ángulo en el que la luz

incide en él, por lo que no siempre es posible reproducir la materialidad del código, pues proceden de fotografías tomadas desde un punto fijo. El propósito de mi edición digital no es reproducir la materialidad, sino incluir, transformados, en la edición aquellos aspectos materiales que considero que tienen particular relevancia en la interpretación de la obra. Como demostré en los capítulos anteriores, estos aspectos son, principalmente, la notación musical, pues pone de manifiesto que las cantigas son canciones y no poemas, y la gramática de la legibilidad, incluidas las miniaturas, pues esta enfatiza aspectos fundamentales de las funciones de los códigos y, en consecuencia, de potenciales significados de la obra como su función mnemónica y enciclopédica. Una presentación que tenga en cuenta estas características hará posible una lectura en un entorno digital similar a la favorecida por los códigos.

Esta propuesta es necesaria dado que, entre las ediciones de la versión verbal de las cantigas, solo una incluye el texto junto a las imágenes, la edición de Luis Beltrán titulada *Cuarenta y cinco cantigas del Código Rico de Alfonso el Sabio. Textos pictóricos y verbales*. Sin embargo, además de ser una edición de únicamente 45 composiciones, las reproducciones están realizadas en blanco y negro, lo cual afecta enormemente a la experiencia de recepción de las imágenes, y no se incluye la música. Muy raramente se realizan ediciones eminentemente textuales que incorporen la materialidad de los códigos en forma de reproducción de sus imágenes y su notación musical. La edición textual por excelencia, la edición de Walter Mettmann publicada entre 1949 y 1972, es la que en mayor medida textualiza las cantigas, pues las presenta como si solamente se trataran de un texto verbal, excluyendo cualquier inclusión de las miniaturas presentes en los códigos

o de su musicalidad en forma de partituras o en sus decisiones editoriales. En esta edición se toma el Códice de los músicos como texto base, juzgado el más idóneo de los manuscritos por ser el más completo, del que se enmiendan los errores de lengua que el editor considera evidentes y errores de métrica tanto por juicio editorial como valiéndose del texto de To, T y F.

Más recientemente, se ha hecho un esfuerzo por visibilizar la materialidad de los códices en las ediciones textuales, aunque ha resultado insuficiente. La edición de Jesús Montoya, publicada por la editorial Cátedra en 1998, incluye 39 composiciones procedentes de las *Cantigas de Santa María* y el prólogo. El texto de las cantigas sigue la edición revisada de las *Cantigas* de Walter Mettmann, publicada en tres volúmenes entre 1986 y 1989 por la editorial Castalia. En su edición, Montoya reconoce la materialidad de la transmisión de las cantigas en su texto introductorio, en el que insiste en que “las cantigas fueron compuestas para ser cantadas” (48). Sin embargo, las limitaciones materiales de esta edición, pensada para resultar asequible, solo permite la inclusión de algunas partituras, cinco en este caso, dos miniaturas completas y tres viñetas procedentes de T – no de E, como el texto y la música –, si bien las imágenes aparecen reproducidas en blanco y negro. Una de las partituras, la de la cantiga 185 está incluida a pesar de que el texto de esta cantiga no forma parte de su colección. La transcripción musical de Anglès de la cantiga 185 se incluye entre la cantiga 181 y la 200. De esto se podría deducir que Montoya hace un gesto hacia la igualdad de validez del aspecto musical frente al textual de las cantigas, ya que la utilización de la partitura para incluir esta cantiga puede interpretarse como una incorporación de una cantiga únicamente a través

de su música como parte de esta colección. Sin embargo, esta cantiga carece de la numeración dada a los textos en esta edición, del 1 al 51 según la posición de aparición y no es mencionada en los apéndices en los que se da otra información adicional relativa a la métrica de los textos.

Sin embargo, en cuanto a la *mise en page* de las partituras y las miniaturas, su disposición recuerda a los usos de los manuscritos. La música aparece asociada a una sección del texto y no al texto completo, por lo que se debe hacer un esfuerzo por encajarlo, y la disposición en la página de las dos miniaturas completas incluidas, aunque no reproduce la disposición en el Códice Rico, sí se corresponde con las intenciones, pues ambas miniaturas se incluyen en la página opuesta al texto, de manera que el lector puede observar las imágenes al tiempo que lee la versión verbal de las cantigas. Martha E. Schaffer observa un ajuste en la disposición de miniatura y texto a partir de la cantiga 51 en el Códice Rico, de modo que la miniatura situada en el recto del folio coincidiera en un mayor número de ocasiones con al menos algunas de las estrofas de la cantiga escritas en el verso del folio anterior (194).

Algo similar ocurre con la edición de 1986 de Mettmann, en el que los límites de una edición en Clásicos Castalia, no permite incluir más partituras o reproducciones de miniaturas, que, en todo caso, también proceden de T y no de E. En dos de los tres volúmenes que conforman esta edición, se facilitan al lector las reproducciones de ocho miniaturas completas y dos viñetas adicionales en el primer volumen procedentes del Códice Rico. Estas imágenes se incluyen en el recto y el verso de un mismo folio, de manera que el recto queda ocupado por la iluminación de una cantiga anterior y en el

verso se reproduce la miniatura de la cantiga cuyo texto se encuentra antes y después de la página con las imágenes. Por tanto, la mitad de las miniaturas son introducidas junto a la cantiga que ilustran; la mitad restante es ofrecida descontextualizada. Especialmente fuera de contexto se ofrece la reproducción de la viñeta A1 de la segunda cantiga, ya que se añade tras la miniatura de la cantiga 28 y no se indica en el pie de foto la procedencia de la viñeta.

Como sucede en la mayoría de las reproducciones de las imágenes de los códices miniados de las *Cantigas*, las reproducciones están realizadas en blanco y negro y su tamaño es considerablemente reducido, sobre todo en relación al tamaño de las miniaturas de los manuscritos, ya que se trata de una edición estandarizada hecha para la editorial Clásicos Castalia, realizada en tamaño de cuarto pensada para ser ofrecida a un precio asequible, lo que limita las capacidades editoriales y económicas de ofrecer un mayor número de reproducciones y de mayor calidad. A pesar de que la inclusión de miniaturas supone un avance en cuanto al reconocimiento de la materialidad de los códices respecto a la edición anterior de Mettmann publicada por la Universidade de Coimbra de 1949 a 1972, el motivo de la inclusión de estas miniaturas completas y estas viñetas y no otras no es evidente, por lo que parece lógico concluir que el principal propósito es servir como muestra de la realidad de los códices y no como verdadera propuesta de incorporación de las iluminaciones en ediciones destinadas a un público más general.

Una vez establecida la necesidad de realizar una edición que incorpore la materialidad de manera sistemática y significativa, pues una edición de estas

características es inexistente, ofrezco un listado del vocabulario de TEI que utilizo en el marcado del texto para mi edición con una explicación de los motivos que me llevan a utilizarlos para marcar esos aspectos de la materialidad de los códices. Si bien TEI es un vocabulario de marcado descriptivo y no de presentación, la toma de decisiones sobre qué aspectos materiales del texto se señalan depende de qué información queramos recuperar y mostrar bien para la presentación bien para la interacción una vez que el texto sea procesado en una edición digital.

La sintaxis básica de un documento XML consiste en el uso de tres ítems llamados elementos, atributos y valores. Los elementos indican secciones semánticas básicas del texto. Se consideran elementos los títulos, los versos, los grupos de líneas y correcciones en el manuscrito, por poner algunos ejemplos. Se señalan entre corchetes angulares de apertura y de cierre: “<l>De graça chã e damor</l>” representa un verso de la cantiga 80. Posteriormente, estos elementos pueden ser delimitados o especificados añadiendo información adicional mediante atributos, una parte de los elementos que indica características sobre este y que han de ser especificados añadiendo un valor. Por ejemplo, la etiqueta <lg>, que significa “line group”, indica una agrupación de versos, pero si queremos especificar el tipo de agrupación, hemos de hacerlo utilizando atributos. La cantiga 80 está formada por cinco estrofas y un estribillo que aparece al comienzo de la cantiga y se repite después de cada estrofa. Para indicar que se trata de una estrofa o de un estribillo podemos usar el atributo “type” seguido de su valor. Las etiquetas quedarían de la siguiente manera: <lg type="stanza"> o <lg type="refrain">. Esta codificación nos puede permitir recuperar la estructura de la cantiga en forma de metadatos mediante un

sistema de búsqueda en el sitio web de la edición o nos puede permitir dar información de presentación en la hoja de estilo para que el estribillo se presente reproduciendo la rubricación del códice.

Los atributos también hacen posible circunnavegar una limitación del lenguaje XML: su jerarquía, que no permite codificar estructuras que se solapan. Por ejemplo, prácticamente todas las cantigas cuentan con un estribillo que aparece presentado utilizando tinta roja. Igualmente, ante el texto de las cantigas se incluye una rúbrica que funciona a modo de título. TEI cuenta con una etiqueta para señalar las rúbricas (<rubric>). Sin embargo, esta etiqueta por sí misma no permite diferenciar qué función semántica cumple la rúbrica en el texto, solo se refiere a su forma. Si queremos especificar ambos tipos de información, formato y significado, una posible solución es utilizar etiquetas especificadas mediante atributos. Por ejemplo, podría utilizar la etiqueta <rubric> seguida del atributo “type” y especificar si se trata de un “title” o un “refrain”. De este modo, estos dos tipos de información pueden ser procesados posteriormente mediante una hoja de estilo.

Los documentos XML deben estar bien formados y ser válidos. Para que un documento esté bien formado ha de seguir las normas sintácticas de XML, como, por ejemplo, el uso de etiquetas de apertura mediante una cadena de caracteres entre corchetes angulares (<elemento>) y de cierre mediante una cadena de caracteres entre corchetes angulares precedida de una barra diagonal (</elemento>). Para que un documento sea válido, los elementos posibles, la relación entre ellos y sus posibles atributos han de seguir las normas de presencia y combinación preestablecidas por una

DTD (Document Type Definition), un documento de declaración de marcado, que se asocia con el documento XML (Huitfeldt 170). El consorcio TEI proporciona en su página web varias DTD creadas para el vocabulario de marcado TEI que pueden ser asociadas con facilidad a un documento de este tipo. Esto facilita el trabajo, eliminando la necesidad de crear una DTD y haciendo más sencilla la creación de documentos bien formados y válidos, pues los programas de edición de XML permiten la comprobación de la formación y la validez de manera automática recurriendo a la información de la DTD. La cadena de caracteres utilizada para el valor puede ser customizada, dotando aún de las ventajas de flexibilidad a la creación de documentos TEI al tiempo que simplifica la creación de documentos XML válidos y bien formados.

Las directrices de TEI cuentan con más de 500 etiquetas para un diverso número de campos. Además de las requeridas para indicar que se trata de un documento TEI, las etiquetas están presentadas agrupadas en varias secciones en función del tipo de documento que se esté marcando y se quiera producir. Existen etiquetas para marcar verso, prosa, teatro, diccionarios, para describir manuscritos, para crear ediciones críticas o corpus lingüísticos, para transcribir discurso oral y para marcar nombres, fechas, personas y lugares, útil para crear automáticamente índices de contenido. Cualquier combinación de ellas es posible para marcar un texto, aunque ello requerirá uso de DTD distintas. En esta fase piloto del proyecto prepararé el marcado de la edición, reservando el marcado de la transcripción paleográfica y de la descripción de la imagen en relación con el texto para fases futuras. Para marcar el texto de la edición de la cantiga “De graça chã e damor de Deus, acórrenos, Señor” utilizaré etiquetas procedentes de dos módulos,

el módulo “core” y el módulo “figures” para señalar la presencia de la música y de la imagen. Para codificar la presentación de la notación musical y su relación con el texto, se utilizará en una fase futura el vocabulario de marcado desarrollado por MEI (Music Encoding Initiative). Para la imagen, incluiré la dirección de las imágenes de la digitalización de los códices realizadas por Patrimonio Nacional.

Los elementos centrales, comunes a varios esquemas de etiquetado, que utilizo son <add>, <corr>, <head>, <hi>, <l> y <lg>, ya que, como demostraré a continuación, estas etiquetas permiten marcar y describir los elementos que considero relevante poder recuperar para la presentación y la interacción de la edición. Los documentos TEI para cada una de las ediciones se encuentran en el Apéndice B.

Para indicar la intervención de copistas y lectores en el propio manuscrito, aquellas intervenciones que han dejado evidencia material en los códices, utilizo la etiqueta <add> (addition). Estas correcciones pueden ocupar el mismo lugar del texto corregido, es decir, encontrarse superpuestas al texto original, pues son producto de un borrado o raspado sobre el que se vuelve a escribir. Las correcciones también pueden producirse mediante símbolos de llamada, como subrayado o signos, que dirigen al lector hacia otro lugar en la página, como el margen, producidas generalmente por lectores posteriores. Para indicar estas diferencias, la etiqueta <add> puede tener varios atributos, entre ellos “place”, cuyos valores “above”, “below”, “inline”, “margin” o “top”, entre otros, sirven para indicar el lugar en el que se encuentra el añadido. Las correcciones son relevantes para una edición en los principios de la nueva filología en cuanto a lo que reflejan sobre la sociología de los textos. Las *Cantigas de Santa María* son colecciones

de canciones cuya transmisión material refleja la responsabilidad múltiple de su creación, en la que participaron compositores, copistas, correctores y lectores posteriores, por lo que las correcciones deben formar parte de la transmisión. Sin embargo, no todas las correcciones tienen por qué ser señaladas visualmente en una edición. En el caso de este proyecto, el propósito principal de la codificación de la materialidad de los códices es producir una edición que pueda ser leída como obra para el estudio y como obra de consulta. Las correcciones no juegan un papel fundamental en estos modos de lectura, por lo que no las marcaré en el documento TEI de la edición. Por otro lado, en la transcripción que formará parte del proyecto, la información material es menos susceptible de ser incorporada o marcada respondiendo a conceptualizaciones globales de la obra, como las funciones o modos de lectura de los códices, sino que pueden ser incluidas por transparencia o por codificar otro tipo de información, como el cuidado con el que se produjeron los códices, por lo que en los documentos TEI de la transcripción sí se señalarán las correcciones.

Para señalar la intervención editorial en el manuscrito utilizo la etiqueta <corr> (correction). La etiqueta <corr> se utiliza para señalar la lectura correcta de un error identificado en el manuscrito original, como es el caso de la palabra “meste” frente a “mester” en la cuarta estrofa en el Códice Rico.

La siguiente etiqueta general que utilizo, <head> (header), sirve para señalar el título de una sección. La rúbrica que precede a cada cantiga no forma parte del poema, sino que actúa a modo de título, por lo que esta etiqueta es la más apropiada. Además de para facilitar su presentación en un formato diferente al texto, es importante marcar este

elemento de este modo para su interacción en la edición, pues los elementos <head> pueden transformarse fácilmente y crear un índice automático mediante hipervínculos a partir de ellos.

Empleo la etiqueta <hi> (highlight) para señalar el texto que en el código tiene unas características materiales diferentes al texto de su entorno y cuya presentación no está ya distinguido de otro modo, como mediante atributos en el caso de <lg type="refrain" rend="rubric">. En esta edición, utilizo <hi> para señalar las iniciales, pues sirven para indicar visualmente el comienzo de una cantiga mediante el uso de una inicial decorada, en el caso del Código Rico, o una inicial con florituras de mayor tamaño que el resto de iniciales de la página en el caso del Código de Toledo y del Código de los músicos. También se utilizan las iniciales con florituras, alternando tinta roja y azul, para indicar el comienzo de una nueva estrofa, información de estructura redundante en el Código de Toledo y en parte del Código de los músicos, pues las estrofas están dispuestas con un espacio respecto a la estrofa anterior, pero necesaria en el Código Rico y en el primer estribillo y la primera estrofa del Código de los músicos, donde el texto está dispuesto en línea continua. Por estas características, importantes para la significación como canciones y los modos de lectura, utilizo los atributos “style”, “rend” y “rendition” para poder recuperarlos en la presentación. Es necesario utilizar dos atributos similares, “rend” y “rendition”, debido a que los atributos no pueden ser repetidos. Mediante “style” indico si se trata de una inicial decorada o con florituras, usando los siguientes valores: "decorated initial", "red penwork flourishing" y "blue penwork flourishing". En el Código de los músicos, la inicial de la rúbrica no está decorada como lo están otras iniciales de

rúbricas en este código y su formato de pequeño tamaño y separado del texto principal indica que se trata de una llamada al iluminador, quien no decoró esta inicial. Para estos casos utilizo el valor "call for illuminator". Mediante el atributo "rend" señalo el tamaño usando los valores "big", "medium" y "small", ya que estas iniciales presentan tres tamaños en el Código Rico y en el Código de los músicos. En el Código de Toledo se utilizan dos tamaños de letra, por lo que utilizo la nomenclatura de forma relativa entre los tres códigos, para permitir potencialmente recuperar esta información. Utilizo el valor "big" para la inicial decorada del Código Rico y del Código de los músicos, "medium" para las iniciales de las estrofas en el Código Rico y para la primera estrofa en el Código de los músicos y "small" para las iniciales del estribillo en el Código Rico y el esto de iniciales de estrofa en el Código de los músicos. Utilizo "medium" y "small" en el Código de Toledo, poniendo su tamaño en relación con los otros dos códigos. Finalmente, señalo con "rendition" el color dominante o el color del cuerpo de la letra mediante los valores "blue" y "red".

Dado que las cantigas muestran una forma poética, utilizo dos elementos para señalarla. Los elementos que utilizo para ello son <lg> (line group) y <l> (verse line). Mediante la etiqueta <lg> se pueden señalar los poemas y su estructura. Se puede delimitar el poema entero, lo cual permitirá posteriormente recuperar de qué tipo de forma poética se trata mediante el uso de atributos. La etiqueta <lg> también puede servir para indicar partes en un poema, como estrofas diferentes, por ello en mi marcado utilizo esta etiqueta para señalar, además del poema al completo, las dos secciones de la versión textual de la cantiga, el estribillo y las estrofas. Esta etiqueta es especialmente relevante

en el caso de la cantiga 70 del Códice Rico y el primer estribillo y la primera estrofa de la cantiga 80 en el Códice de los músicos, pues el texto de estas secciones está dispuesto en línea continua.³⁰ Sin embargo, un análisis de la gramática de la legibilidad permite dilucidar la estructura poética de la cantiga. Se utiliza una inicial decorada o con florituras en cada letra que inicia una sección nueva de texto, además de utilizar tinta roja para señalar el estribillo y tinta negra para las estrofas. La materialidad de las palabras en el códice, por tanto, nos indica la conceptualización de la estructura de la cantiga y presenta la información en unidades más pequeñas memorizables y en secciones discernibles a simple vista sin necesidad de leer el texto.

Para el elemento <lg> utilizo cuatro atributos: “type”, “rend”, “n”, “met” y “rhyme”. Con el atributo “type” utilizo los valores "zajal", "stanza" y "refrain" para marcar la forma de las cantigas en dos niveles, un nivel de forma poética, relevante dada la prevalencia del zéjel y formas zejelescas en la colección, y un nivel de cantiga, la mayoría de las cuales se divide en dos secciones, el estribillo y las estrofas. El atributo “rend” indica especificaciones del formato en el original, como uso de tinta roja, que al tiempo que describen la materialidad sirven para ser recuperados en la presentación de una edición que visibilice y traduzca al entorno digital la materialidad considerada significativa. El siguiente atributo, “n”, sirve para marcar el número de estrofa de que se trata, para así poder recuperar la información sobre la longitud de cada una de las cantigas en función del número de estrofas. El valor de este atributo es un número

³⁰ La cantiga 70 en el Códice Rico y la cantiga 80 en el Códice de los músicos son la cantiga con estribillo “De graça chëa”.

cardinal. El tercer atributo, “met”, se utiliza para señalar aspectos métricos a discreción del editor. En mi caso, utilizo este atributo para indicar el valor silábico de cada uno de los versos de la estrofa. Esta información es relevante para los intérpretes de las cantigas, que así podrán interpretar con mayor facilidad la correspondencia entre figuras musicales y sílabas en el caso de las estrofas que no están presentadas junto a la notación musical. Finalmente, con el atributo “rhyme”, señalo la forma de la rima en cada una de las cantigas para poder realizar análisis de estructuras poéticas a nivel de colección de manera automática y recuperar formas concretas de manera sencilla en lugar de buscarlas manualmente.

Esta información es importante para un estudioso de la literatura que quiera conocer las características del corpus de las *Cantigas de Santa María* y cómo se relaciona con otras formas poéticas trovadorescas. La información también permite a un intérprete dilucidar la división silábica de cada verso, aspecto relevante a la hora de hacer encajar el ritmo de la música con el texto. Desde luego, esta información se trataría de una interpretación editorial, siempre susceptible de ser modificada, algo mucho más sencillo en una edición digital que en una edición en papel, cuya modificación y posterior publicación depende de factores materiales mucho más complejos. Como vemos, la información de un marcado descriptivo no está solo relacionada con la presentación, sino con qué información es recuperable mediante diferentes interfaces.

La etiqueta <l> (verse line) sirve para indicar versos. Esta etiqueta es relevante para la cantiga “De graça chëa” en el Códice Rico y en el primer estribillo y la primera estrofa en el Códice de los músicos, donde el texto aparece escrito en línea continua y,

por tanto, los versos de esas partes no están dispuestos en líneas independientes. El uso de la puntuación en estas secciones nos indica que cada uno de los elementos entre puntos se considera una unidad independiente, pues la puntuación se emplea tras las palabras que presentan rima. La etiqueta <l> permite señalar la estructura poética para poder presentarla según las convenciones de representación de la poesía en un verso por cada renglón, convenciones evidentes también en muchos lugares de los códices de las *Cantigas*. A esta etiqueta <l> añado el atributo “n”, cuyo valor es un número cardinal, para indicar el número de verso en el conjunto del poema.

Para indicar la notación musical, TEI cuenta únicamente con dos etiquetas posibles: <musicNotation> y <notatedMusic>. Estas dos etiquetas se utilizan con propósitos distintos. La primera de ellas se utiliza en las descripciones bibliográficas de manuscritos y su contenido es una descripción textual y no un código que pueda ser convertido en presentación mediante figuras musicales, por lo que no es adecuado para mi propósito. El segundo, <notatedMusic>, únicamente sirve para señalar la presencia de notación musical en el objeto que se está editando. Para producir mediante lenguaje basado en XML la notación musical, que es lo que pretendo para esta edición, se ha de utilizar un vocabulario de marcado diferente, en concreto, el vocabulario creado por MEI (Music Encoding Initiative). Para utilizar este vocabulario, además de aprenderlo, es necesario contar con la colaboración de quien pueda transcribir la notación musical, por lo que no realizaré la transcripción de la música mediante MEI como parte de esta tesis.

Finalmente, para incluir las imágenes en TEI, se puede utilizar la etiqueta <figure>, que permite indicar la presencia de imágenes, tablas, iluminaciones, diagramas

y otras figuras. Esta etiqueta puede ser utilizada con el atributo “facs” o “ptr” cuyo valor puede ser la dirección URL a la digitalización de la imagen en los sitios web en lo que están alojadas.

Aunque las imágenes que aparecen junto a la cantiga 80 en el Códice Rico no cuentan con texto en los rótulos o cartelas, dado que un gran número de imágenes de los Códices de las Historias sí tienen texto adicional, también es recomendable utilizar el elemento <figure> porque hará posible en una fase futura marcar con etiquetas el texto y estructurar la información contenida en ellos. Así, se podrá incorporar el texto de los rótulos y asociar cada viñeta con los versos que comparten contenido.³¹

Existen otras posibilidades de TEI, algunas de las cuales puedo anticipar que serán relevantes en formas futuras de este proyecto, pero que no tienen cabida en este momento porque edito una sola cantiga. Para codificar una colección de canciones como son los manuscritos que transmiten las *Cantigas de Santa María*, TEI cuenta con algunas opciones para etiquetar diferentes tipos de textos compuestos, que son documentos TEI unitarios que contienen varios elementos <body>, un elemento obligatorio en un documento TEI en el que se engloba el resto del marcado en estructura de árbol. Dentro de este elemento se incluyen, por ejemplo, las etiquetas para <head> y <lg>. La etiqueta <front>, que no es obligatoria, sirve para indicar elementos paratextuales, aquellos elementos que no forman parte del cuerpo del texto, situados con anterioridad a este. Esta etiqueta podría utilizarse para codificar los índices incluidos en los manuscritos de las

³¹ Un modelo de cómo se puede llevar esto a cabo es la edición digital del Salterio de Utrecht: <https://psalter.library.uu.nl/>

cantigas, la intitulación y el prólogo, presentes en el Códice de Toledo, en el Códice Rico y en el Códice de los músicos. Las composiciones conocidas como *Cantigas de festas* también se podrían incluir bajo esta etiqueta en el caso del Códice de los músicos, pues están entre los folios 1v y 12v. Igualmente, la etiqueta <back> podría servir para incluir las composiciones conocidas como *pitições* o *petições*, súplicas de Alfonso X a la Virgen María, una recogida en el Códice de Toledo y una o dos en el Códice de los músicos – solo una está así caracterizada en el manuscrito –, y los textos conocidos como *Cantigas de festas de Santa María* y *Cantigas de Nuestro Señor* que se incluyen tras la *pitição* en el Códice de Toledo. Las *Cantigas de festas*, si bien también son canciones dedicadas a la Virgen María, no se consideran como pertenecientes a las *Cantigas de Santa María* por varios motivos. En primer lugar, aparecen precedidas de una rúbrica propia que caracteriza las cantigas a continuación como “cantigas de festas” en folio 136r del Códice de Toledo y una rúbrica que indica el “prologo das cantigas das cinco festas de Santa Maria” en el folio 1v del Códice de los músicos. En segundo lugar, no continúan la estructuración en cantigas de milagro y cantigas de loor correspondiendo con las cantigas decenales. Finalmente, también difieren en su contenido, pues en lugar de estar asociadas a milagros y a lugares en los que sucedieron estos milagros, lo están a fechas específicas de conmemoración de fiestas de la Virgen, como la fiesta de la Inmaculada Concepción en diciembre o la Anunciación en agosto. Las cinco cantigas de Jesucristo tratan sobre la Creación, la Adoración de los Reyes, la Resurrección, la Ascensión y Pentecostés.

Una opción más apropiada para codificar estos diferentes tipos de cantigas es utilizar la etiqueta <group>, que agrupa una secuencia de textos independientes que se consideran como parte de una colección. Esta etiqueta es más adecuada que la secuencia <front>, <body>, <back> debido a que no asigna una interpretación jerárquica sobre la estructura del contenido de los manuscritos, esto es, qué se considera central y que se considera periférico, sino que con <group> se codificarían secuencias de textos que forman un grupo separado por una serie de motivos sin jerarquizar su importancia en el corpus de la obra. Por el momento, me limito a marcar la edición de una sola cantiga en tres versiones, por lo que el etiquetado utilizado como parte de este proyecto descrito anteriormente se refiere únicamente a textos individuales.

Una vez marcado el texto mediante un lenguaje descriptivo, se pasa al marcado mediante lenguaje procedural. Este lenguaje consiste en instrucciones de presentación que transforman las etiquetas y los atributos utilizados. En este punto se hace evidente cómo los dos lenguajes de marcado son diferentes en cuanto a cómo son utilizados y procesados, pero la consideración de la presentación durante el momento de marcado descriptivo para una edición es fundamental, especialmente en este caso, en el que se busca producir una edición que incorpore los aspectos significativos de la materialidad de los códices. Si bien mediante TEI se señalan los elementos, algunos de ellos materiales, que se consideran relevantes desde un punto de vista del significado, como el marcado de cada verso, esta información es importante para que en la presentación los versos aparezcan en una nueva línea. Más evidente aún es el hecho de marcar, por ejemplo, el lenguaje que aparece rubricado en los manuscritos. Si bien por un lado puede

considerarse una descripción de la materialidad, hay otros aspectos materiales que no señalo mediante TEI, como la distribución de texto en diferentes columnas, lo cual se debe a la consideración de que no es información material relevante para el significado, por lo que no necesito recuperarla en la presentación.³²

La asociación de unas instrucciones de presentación a un vocabulario de marcado descriptivo se lleva a cabo mediante la asociación de hojas de estilo al documento TEI, lo cual se realiza añadiendo la siguiente instrucción: `<?xml-stylesheet?>`. Después, se especifica qué tipo de hoja de estilo se emplea. Lo más común es que se trate de una CSS (Cascading Style Sheet) o un documento creado mediante el lenguaje XSLT (Extensible Stylesheet Language Transformations), que combina aspectos de las CSS y de otros lenguajes de transformación y filtrado como XPath.

Las hojas de estilo XSLT pueden llevar a cabo funcionalidades mucho más complejas que las CSS, más relacionadas con la navegación e interacción que únicamente con la presentación, como es el caso de las CSS. El lenguaje XSLT, como su propio nombre indica, sirve para realizar transformaciones y filtrar la información de otro documento, recuperando datos semiestructurados en atributos o en la estructura del propio documento TEI. Es posible crear una interfaz que permita realizar búsquedas y manejar la edición como si se tratara de un corpus o una base de datos. Estas hojas

³² En los códices el uso de columnas es significativo puesto que se debe al deseo de presentar las cantigas en su forma poética, es decir, presentando un verso por renglón, al tiempo que se aprovecha el espacio en el folio. Sin embargo, la presentación en columnas carece de significado en un entorno electrónico, pues el uso de columnas no conlleva el mismo significado de aprovechamiento del espacio, irrelevante en un entorno en el que el espacio el blanco puede depender del tamaño de letra o del tamaño de la pantalla del usuario o del zoom empleado por el usuario. Además, cada cantiga aparecerá en una página nueva de texto y si se siguiera la *mise en page* de los códices, la versión del Códice de Toledo, por ejemplo, aparecería a mitad de columna y habría que “pasar la página”, en lugar de presentar una cantiga en una sola ventana.

pueden convertir un elemento del texto, como un título, en un hipervínculo, algo que las hojas CSS no pueden hacer. Por eso, las hojas XSLT se utilizan para crear la navegación en la edición de forma automática a partir de un documento XML, generando hipervínculos que llevan a una página distinta o que abren pestañas nuevas. Esta funcionalidad resulta útil, por ejemplo, en el teatro, ya que las obras tienen una estructura compleja formada por diferentes secciones, como escenas y actos, y la creación automática del índice a partir de unas etiquetas agiliza el proceso. Además, las hojas XSLT pueden transformar la información expresada en atributos, algo que las hojas CSS no pueden llevar a cabo, pues únicamente dan estilo a los elementos. Para crear hojas de estilo XSLT que produzcan una presentación y una funcionalidad con las características que considero que debe tener es necesario conocer en profundidad cinco lenguajes de marcado: XML, HTML, CSS, XPath y XSLT. Debido a las limitaciones temporales y económicas de este proyecto de tesis doctoral, en esta fase no produciré una hoja de estilo XSLT.

Aun no pudiendo preparar una presentación, he preparado tres documentos TEI, uno para cada cantiga, que incluye aquellos aspectos que serán recuperables mediante la aplicación de XSLT en una fase subsecuente del proyecto (Apéndice B). En “The Rationale for Hypertext”, Jerome McGann afirma que

hyperediting should be seen as a nested series of operational possibilities (and problems). [...] One must make present design decisions in a future perfect tense. What that means in practice is the following: (1) that the hyperediting design for a specific project be imagined in terms of the largest and most ambitious goals of

the project (rather than in terms of immediate hardware or software options); and (2) that the design be structured in the most modular and flexible way, so that inevitable and fast-breaking changes in hardware and software will have a minimal effect on the work as it is being built. In practice, then, one would not lock into a front-end hypertext system prematurely, or choose computer platforms or hardware because of current accessibility. Similarly, one wants to store data in the most complete forms possible (both as logically marked-up e-text and as high-resolution digitized images). (58)

Esta perspectiva justifica mi decisión de describir las opciones de presentación e interacción de una futura edición hipotética que mi conocimiento de lenguajes de marcado me permite afirmar como posibles y posponer la construcción de la interfaz de interacción para una fase futura colaborativa e interdisciplinar del proyecto.

Una futura hoja de estilo XSLT dotará de formato y funcionalidad a los siguientes elementos: <add>, <body>, <corr>, <head>, <hi>, <l>, <lg>, <notatedMusic> y <figure>. A continuación, describo las características de presentación e interacción que estas hojas harán posibles:

<add>, que señala correcciones o añadidos en el propio código por parte de copistas, correctores o lectores posteriores, marca un tipo de corrección en las ediciones de la cantiga 80: una adición marginal. Las adiciones marginales se codificarán como pop-ups. Al hacer clic en el texto, señalado del modo en el que cada navegador marque la presencia de un hipervínculo, se abrirá una ventana emergente con el texto de la anotación marginal, que el usuario podrá decidir si abrir o cerrar.

<body> es una etiqueta obligatoria en un documento TEI válido y bien formado que sirve para marcar un texto, en este caso, una cantiga, sin incluir su rúbrica-título. Las instrucciones de presentación asociadas con esta etiqueta son las correspondientes al texto no marcado, al texto que no tiene características especiales por no tratarse de una rúbrica o una corrección, entre otros. Este texto utilizará tipografía Arial en tamaño 10pt de color negro.

El texto marcado con la etiqueta <corr>, que señala las intervenciones editoriales de corrección, se presentarán mediante el uso de letra cursiva únicamente en las letras corregidas o añadidas para ser lo menos intrusivas posible. Esta marca puede ser ambigua, ya que se utiliza para señalar títulos o usos metalingüísticos. Los usos metalingüísticos pueden ser marcados mediante comillas dobles o simples y, por el momento, no he observado presencia de elementos que requieran cursiva y puedan interferir en la comprensión de esta marca. De todos modos, al tratarse de una edición abierta, esta decisión puede ser reconsiderada en caso necesario.

<head>, que marca la rúbrica que funciona a modo de título, se distinguirá del <body> por utilizar color rojo. Mediante esta etiqueta, se podrá convertir el elemento en un hipervínculo de navegación y asociarlo con el texto del índice del manuscrito.

La etiqueta <hi>, utilizada para señalar las iniciales decoradas o con florituras, servirá para codificar las iniciales de cantiga y estrofa mediante diferentes tamaños relativos, ya que cuentan con las descripciones "big", "medium" y "small" como posibles valores del atributo "rendition". En el caso de las iniciales con florituras, las florituras están realizadas con un color distinto al utilizado en la forma de la letra. No he logrado

tomar una decisión satisfactoria respecto a la distinción en la presentación entre iniciales decoradas e iniciales con florituras, pues no parece consistente incluir una reproducción facsimilar únicamente de las iniciales decoradas y representar mediante un color las iniciales con florituras. Por el momento, daré prioridad al color de la letra y lo utilizaré para la presentación, representándolo mediante el color azul o rojo estándar. En el caso de las iniciales historiadas del Códice Rico, reproduzco el color dominante en la forma de la letra y no habrá una distinción entre iniciales historiadas y con florituras. Dado que los dos tipos de iniciales están codificados, la información será recuperable cuando se tome una decisión más satisfactoria.

La etiqueta <l>, referida a los versos, presentará cada uno de ellos en una línea de texto nueva. Esta etiqueta utiliza el atributo “n”, que señala el número de verso. Esta información podrá ser recuperada mediante una hoja XSLT para incluir en el margen izquierdo del texto el número de línea, lo que facilita la referencia al verso en análisis y estudios de la versión verbal de la cantiga. Utilizaré un tipo de letra diferente en estos números para indicar que son intervenciones editoriales. El uso de este atributo también permite recuperar los metadatos del número de versos de cada cantiga. En el caso de las líneas que aparezcan inmediatamente bajo notación musical, una hoja XSLT dará la opción de colapsarlas y expandirlas para tener acceso únicamente a la notación musical o a notación y texto según se desee.

La etiqueta <lg> contará con características de presentación y de navegación. En primer lugar, la presentación distinguirá entre los dos tipos de “line groups” señalados, estrofas y estribillos. Las estrofas utilizarán las especificaciones de presentación del

<body> y los estribillos que cuenten con el atributo “rend="rubric"” aparecerán en color rojo para indicar la rubricación de los códices. En cuanto a la navegación, el texto marcado con <lg> podrá ser colapsado o expandido a voluntad del lector para poder priorizar cualquiera de los modos en su lectura. Como editora, mi decisión es presentar por defecto los tres modos de manera simultánea, pues así aparecen en los manuscritos y su coaparición e interacción es significativa. Sin embargo, si un usuario desea consultar únicamente las imágenes sin la presencia de la música y el texto en la pantalla, puede hacerlo.

<notatedMusic> incluirá una presentación informatizada de la notación musical modernizada de las cantigas. Al igual que ocurre con el texto, una hoja XSLT hará posible colapsar y expandir las secciones de pentagrama que aparecerán sobre los versos reproduciendo la cantidad de música del códice. Es decir, para la cantiga 80, la notación musical se incluirá para el primer estribillo y la primera estrofa en las ediciones del Códice de Toledo y del Códice de los músicos, pero para el Códice Rico la notación aparecerá para toda la cantiga, pues así aparece en los manuscritos (Apéndice A). Esto se debe a la importancia que la *mise en page* tiene para poder ajustar música y texto en la interpretación.

Finalmente, las digitalizaciones de Patrimonio Nacional de las imágenes de los códices, incluidas mediante el elemento <figure>, podrán igualmente ser colapsadas y expandidas a voluntad del usuario. La localización de las imágenes en la página respetará la intención de los códices, por lo que serán situadas entre la rúbrica y el texto en la edición del Códice de los músicos y a la derecha del texto y la música en la edición del

Códice Rico, pues esta es la distribución más habitual en ambos casos. En su estudio de la *mise en page* del Códice Rico en el artículo “The ‘Evolution’ of the Cantigas”, Martha Schaffer nota una diferencia importante en la disposición en el códice de la miniatura y el texto con partitura. La miniatura se sitúa en todos los casos con posterioridad a la música y al texto de la cantiga. En el 56% de los casos en las primeras 50 cantigas, la miniatura se sitúa en el verso del folio, mientras que la música y el texto se encuentran en el recto del folio. A partir de la cantiga 51, esta relación cambia. En el 73% de los casos, el texto aparece en el verso del folio anterior y la imagen se dispone en el recto del folio siguiente, de manera que el texto o parte de él puede ser observado al mismo tiempo que la imagen. Según esta estudiosa, este cambio de disposición no es casual, pues la planificación que es necesario hacer para conseguir esta distribución con cantigas de diferente longitud es considerable:

This disposition of text and miniature, while more efficacious for the reader or user, poses a serious challenge for copyists and artists, who must rule staves for music and text, accommodate the double facing folios of miniatures for quints, and order or sequence the songs. (194)

La planificación de folios que es necesario realizar previamente al comienzo del trabajo se ve dificultada por el deseo por disponer texto e imagen en páginas opuestas, ya que si los copistas y artistas únicamente dependieran del conteo de las líneas a doble columna que ocupa cada cantiga no siempre coincidiría esta disposición, como demuestra la distribución de la *mise en page* de las primeras 50 cantigas. Para solventar esta dificultad, los copistas emplean varias estrategias, como situar el pentagrama en la parte superior del

folio a una columna, aprovechando así el espacio entre columnas, y el texto en dos columnas, como ocurre en el folio 186r (Ilustración 24). Esta decisión consciente de *mise en page* que da como resultado una disposición en la que casi tres cuartos de las miniaturas aparecen en la página opuesta a su texto pone de manifiesto la clara intencionalidad de distribución de los artífices del códice.



Ilustración 30 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, f. 186r

Las viñetas o los elementos de las viñetas del Códice Rico estarán codificados para ser asociados con la sección del texto correspondiente. Al pinchar sobre estos elementos visuales, el texto de la cantiga se abrirá como ventana emergente o se enfatizará visualmente en el texto de la edición. Esta es una forma de incorporar una edición crítica y una edición facsimilar sin suponer una descripción de la imagen del códice, lo cual se realiza en descripciones bibliográficas, pero que no resulta apropiado en una edición (McGann, “Hypertext” 63, 67).

Si el marcado mediante TEI es idóneo para describir e integrar algunos aspectos de la materialidad en un entorno digital, el hipervínculo como parte de un sistema hipertextual es el elemento que nos permite representar la variante. El hipertexto se concibe como un texto compuesto por bloques de información de distinta entidad conectados mediante una multiplicidad de relaciones (unidireccional, bidireccional; uno a uno, uno a varios, varios a uno, varios a varios), de modo que ninguno de esos bloques representa el nodo central (Barthes 11-12). El término *hipertexto* fue acuñado en la década de los 60 por Theodor H. Nelson, que lo define como “non-sequential writing – text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways” (0/2). Las relaciones hipertextuales no suponen necesariamente relaciones jerárquicas, sino una serie de relaciones entre elementos, secciones de textos, textos u otras entidades cuyo acceso por parte del usuario cambia el centro (Landow 56, 120). Como ejemplo, podemos considerar las páginas o pop-ups que

se abren cuando un usuario pincha en un hipervínculo. Estas son susceptibles de convertirse en el elemento central, al menos de manera transitoria.

La consecuencia de esta conceptualización es que todos los textos, todas las versiones de la cantiga, son igualmente centrales, autoritativas, auténticas. Cuando un usuario accede a la edición de la versión de la cantiga en el Códice de los músicos, la versión que aparece en la pantalla en ese momento es el centro; es la cantiga. Al navegar a una versión diferente, que puede estar enlazada con las demás versiones en una relación de varios a varios – de modo que cada una de las versiones de cada códice esté enlazada con las versiones de los otros dos – la nueva ventana con la nueva versión es ahora el centro y, por tanto, una versión igualmente auténtica de la cantiga “De graça chëa”. La ausencia de nodo o texto central por defecto tiene, por tanto, las mismas consecuencias conceptuales que concepto de variante estudiado en el capítulo anterior, por lo que el hipertexto supone una forma ideal de representarlo.

Esta forma de enlazar las versiones de las cantigas guarda relación con el concepto de intertextualidad, acuñado por Julia Kristeva en la década de los 60 en sus ensayos “Le mot, le dialogue et le roman”, de 1967 y “Le texte clos”, de 1968. El concepto deriva del término “dialogismo”, utilizado por Mijaíl Bajtín para referirse a la dependencia que el significado del lenguaje tiene en relación con el contexto de comunicación. Esto es, su significado y su lógica depende de los mensajes que se han producido con anterioridad y posterioridad (Allen 19). Kristeva toma este término bajtiniano y lo aplica a los textos. Según esta mirada teórica, los textos solo pueden

existir como derivación de otros, por lo que se analizan en función de las relaciones entre ellos (Allen 35).

Los tres manuscritos objeto de este estudio, el Códice de Toledo, el Códice Rico y el Códice de los músicos, presentan dos niveles de intertextualidad. Primeramente, un gran número de milagros recogidos en estos códices existen en múltiples versiones, tanto en latín como en lenguas vernáculas, que forman parte de la literatura devocional mariana. Las coincidencias de algunas de estas versiones, como las de Gautier de Coinci, con el texto verbal de las *Cantigas de Santa María*, sumado a lo que he llamado el afán enciclopédico alfonsí, dejan fuera de duda la naturaleza intertextual de los códices.³³ El segundo nivel de intertextualidad es el nivel representado por las relaciones entre las dos o tres versiones de aproximadamente 300 cantigas presentes en los tres códices arriba mencionados. Gracias al entorno digital y a la posibilidad que producen los hipervínculos de relacionar diferentes páginas web o sitios web y de enlazar una variedad de producciones culturales, como vídeos, audio o imágenes, podría realizarse una edición hipertextual que represente cualquiera de estas relaciones intertextuales y cualquier grado de combinación de ellas.

En el capítulo “The Digital Turn in Textual Scholarship: Historical and Typological Perspectives”, Odd Einar Haugen y Daniel Apollon recogen tres perspectivas de edición principales que denominan “backward, outward [e] inward”, a las que me referiré como perspectiva diacrónica, perspectiva sociohistórica y perspectiva

³³ Para un análisis de las coincidencias entre las fuentes identificadas y los textos de las *Cantigas de Santa María*, ver *Sources of the Cantigas of Alfonso el Sabio* de Elise Forsythe Dexter, tesis doctoral realizada en 1925 en la Universidad de Wisconsin.

material (35). El primero de estos acercamientos supone una perspectiva diacrónica del texto, puesto que busca reconstruir su origen y su desarrollo a lo largo del tiempo. Este tipo de ediciones, que se corresponde con el segundo nivel de intertextualidad arriba descrito, puede tomar la forma de las ediciones críticas tradicionales si busca ofrecer una versión autoritativa del texto a través del estudio de sus variantes recogidas en algún tipo de aparato crítico o puede presentar como equivalentes esas variantes, editando y presentando cada versión de manera independiente, indicando su relación con otras versiones a través de hipervínculos. El segundo acercamiento, una edición “hacia fuera”, entiende el texto como un producto que surge y funciona en un contexto sociohistórico determinado. Una edición que siga este acercamiento pondría la obra editada en relación con obras similares producidas en la época, como, por ejemplo, sus fuentes bibliográficas, representando un nivel de intertextualidad similar al descrito por Kristeva, pero también podría incluir enlaces a sitios de otras colecciones marianas, reliquias marianas o grabaciones de representaciones musicales de las cantigas. El tercer acercamiento, la perspectiva material, implica una interpretación del texto como un documento independiente y autónomo. Este acercamiento que toma los códices como punto de partida guarda una estrecha relación con el énfasis en la materialidad propuesto por la nueva filología. Sin embargo, no tiene en cuenta las relaciones intertextuales entre los códices que permite el hipertexto y que materializaría el concepto de variante. Por ello, una clasificación considerada en términos de intratextualidad, intertextualidad y extratextualidad representa en mi opinión una posibilidad de combinación de estas

perspectivas más adecuada para en el caso de las *Cantigas de Santa María*, y se corresponde con una hipotética secuenciación de fases de este proyecto.

Una edición intratextual consiste en una edición del contenido de los códices que constituyen una obra. En primer lugar, se considera qué obra se quiere editar y se seleccionan los manuscritos que la representan. Esta fase no está exenta de interpretación por parte del editor. En el caso de las *Cantigas*, la edición podría limitarse a los tres códices que con seguridad se consideran códices alfonsíes, el Códice Rico, el Códice de Florencia y el Códice de los músicos, o podría expandirse para incluir copias y ediciones posteriores, como el Códice de Toledo, la copia manuscrita de este códice realizada en 1755 por el Padre Andrés Burriel,³⁴ una copia de doce cantigas realizada en el siglo XVIII,³⁵ una copia de las cantigas basada en los códices del Escorial Florencio Janer, quien trabaja en una edición entre 1862 y 1866,³⁶ la edición de las cantigas del marqués de Valmar de 1889, la edición del Códice de Toledo de Julián Ribera de 1922, la edición de Walter Mettmann de 1949-1972, la transcripción de Higinio Anglès publicada en 1943, la edición de Walter Mettmann de 1986-1989, la edición de Jesús Montoya de 1988, las ediciones para intérpretes de Cunningham, Pla Sales, Elmes, López Elum y Casson, la edición de Luis Beltrán de 1997 y la edición de Stephen Parkinson de 2011.

³⁴ Burriel, Andrés. *Cantigas de Santa María / de D. Alonso Décimo, llamado el Sabio ; ofrecidas a la Reina Nuestra Señora*. 1755, Biblioteca Nacional de España, Madrid, MSS/13055.

³⁵ *Música española*. Circa 1700-1801. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Mc/3881/8.

³⁶ Janer, Florencio. *Copia de las Cantigas del rey don Alfonso el Sabio, según los dos códices del Escorial, con las notas, citas e índices de los mismos códices, para la publicación de las mismas / que proyectaba Florencio Janer, en / atención a haber obtenido Real Orden para / verificarlo concedida por S. M. la Reina / Doña Isabel Segunda, / en 11 de Setiembre de 1862*. Entre 1862 y 1866?, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Mss/5982-Mss/5983.

El propósito de listar todas las copias y ediciones de las que tengo conocimiento es subrayar e ilustrar la continua necesidad de tomar decisiones editoriales y la importancia de la interpretación en todos los proyectos de edición, incluidos aquellos considerados como parte de la filología material. Es precisamente la atención a la materialidad de la transmisión de las cantigas lo que nos indica que, como editores en un formato novedoso, el formato digital, hemos de tomar decisiones interpretativas a la hora de escoger qué manuscritos y cuáles de sus aspectos deben ser priorizados en los procesos de remediación, al igual que ocurrió con el paso de tablas a rollos, de rollos a códices manuscritos y de manuscritos a imprenta, decisiones influidas por un contexto sociocultural. Comenzaré mi edición produciendo una edición intratextual de los códices alfonsíes y del Códice del Toledo. La importancia cultural de los códices producidos en el taller regio es lo que informa la decisión de editar estos manuscritos. El amplio consenso en los estudios alfonsíes de que el Códice de Toledo es una copia relativamente contemporánea a la creación de las cantigas que representa un estadio primitivo de la obra por contar con un menor número de composiciones justifica su consideración como códice fundamental de la obra.

La decisión de producir una edición intratextual informada por la nueva filología tiene consecuencias significativas en cuanto a la reconceptualización de la obra a la que nos referimos como *Cantigas de Santa María*. Generalmente, las *Cantigas de Santa María* son definidas como una colección de 419 o 420 canciones que narran los milagros y alaban las virtudes de la Virgen María. Los cuatro manuscritos considerados en este estudio como los manuscritos de las *Cantigas*, el Códice de Toledo, el Códice Rico, el

Códice de Florencia y el Códice de los músicos, ponen de manifiesto que no se trata de una colección, sino de varias colecciones de canciones mariales. Cada una de estas colecciones tiene un número distinto de canciones incluidas, cuyo orden es reexaminado en cada edición respondiendo a diferentes motivos. La cuestión de la organización es especialmente puesta de relieve en el caso de la cantiga que edito para este proyecto, “De graça chêa e damor de Deus, acórrenos, Señor”. Según su orden de aparición en los manuscritos, esta cantiga es la número 90 en el Códice de Toledo, la número 70 en el Códice Rico y la número 80 en el Códice de los Músicos. Su posición varía en cada uno de los manuscritos, por lo que deberíamos bien tomar una decisión de qué orden seguimos, como hizo Walter Mettmann en su edición siguiendo el orden del Códice de los músicos y que hoy se considera nomenclatura estándar, o bien respetar su contexto organizacional en cada códice. Una edición intratextual nos permite hacer esto último, además de incluir en la transmisión anotaciones de lectores, como correcciones y prosificaciones en castellano. En la futura edición de los códices, el usuario accederá desde un menú principal a los tres códices de manera independiente mediante enlaces, tras lo cual se desplegará un menú de hipervínculos sobre el texto del índice de cada uno de los códices, desde el que se accederá a la transcripción paleográfica y a mi edición de las cantigas de cada manuscrito.

Además de llevar a la conceptualización las *Cantigas de Santa María* como colecciones y no como una colección, la atención a los códices cuestiona la mera designación de una edición de estos como edición de las *Cantigas de Santa María* o la descripción de la colección como 419 o 420 cantigas. Dos de los códices, el Códice de

Toledo y el Códice de los músicos, recogen las colecciones de las *Cantigas de festas de Santa María* anteriormente mencionadas. Además, el Códice de Toledo, incluye también cantigas dedicadas a Jesucristo. Son propiamente *Cantigas de Santa María* las 400 composiciones incluidas bajo este epígrafe en el Códice de los músicos, las 100 del Códice de Toledo, las 193 del Códice Rico y las 113 del Códice de Florencia. Las *Cantigas de Santa María* cuentan con varios elementos paratextuales. Están precedidas por una intitulación y un prólogo en todos los Códices y dos composiciones en el Códice de los músicos que funcionan a modo de epílogo, una de ellas referida en los códices como *petición*, que también se recoge en el Códice de Toledo. Los Códices de Toledo y de los músicos, respectivamente, contienen 5 y 12 cantigas de *festas* de Santa María. El código de Toledo cuenta con 5 cantigas de *festas* de Jesucristo y 16 cantigas adicionales. Una edición de los códices no estará completa sin incluir estas composiciones debidamente señaladas según los criterios y usos de cada uno de los manuscritos, por lo que la página web del proyecto habrá de llamarse más apropiadamente *Cantigas de Santa María, Cantigas de festas de Santa María y Cantigas de festas de Nuestro Señor*.

Una siguiente fase del proyecto se correspondería con el principio de una edición intertextual en dos niveles. En primer lugar, el nivel de relación entre manuscritos y, en segundo lugar, el nivel de relación entre textos, imágenes y canciones relacionadas con las composiciones contenidas en los manuscritos de la edición. Dado que organizar e interrelacionar los materiales es la labor de una edición crítica (McGann, “Hypertext” 60), la forma específica del hipertexto depende de decisiones conscientes tomadas por el editor. En otras palabras, el hipertexto tiene la capacidad de enfatizar la intertextualidad,

pero solo si el editor toma decisiones que son codificadas en el documento XML de la edición y la hoja de presentación (Landow 55). El editor debe “sort out the relations of the documents and put all those relationships on display” (McGann, “Hypertext” 69). Para el primer nivel, el nivel de intertextualidad entre manuscritos, produciré una estructura de navegación en estrella. Este tipo de navegación refleja la conceptualización expuesta anteriormente por la que el texto que el lector escoge se convierte en el nódulo central, que está conectado con una serie de entidades relacionadas a discreción del editor. Estos nódulos a los que se puede acceder desde este, temporalmente, nódulo central serán las versiones de las cantigas recogidas en los demás códices de la primera fase del proyecto de edición digital, tanto su transcripción como su edición. Cuando este avance, las relaciones podrán ser ampliadas a las versiones de otros códices, copias y ediciones anteriormente listadas, principalmente mediante enlaces a sus digitalizaciones. Posteriormente, el concepto de intertextualidad será ampliado para incorporar como enlaces al nódulo central de la cantiga seleccionada, otros textos relacionados, como fuentes identificadas o textos de contenido similar, grabaciones musicales o diferentes versiones de la notación musical.

Finalmente, correspondiendo con la fase final del proyecto tal como lo concibo, la edición será susceptible de convertirse en una edición extratextual. Además de incorporar enlaces en cada nodo-cantiga a otras versiones del texto, música o imagen directamente relacionadas con el contenido de esa cantiga, podrán incorporarse otros tipos de elementos, como comentarios, análisis y bibliografía relevante, por poner solo algunos ejemplos.

Una discusión implícita en el repaso del concepto del hipertexto y cómo lo explotaré es la agencia del lector-usuario de mi edición digital. La decisión de qué versión de la cantiga se convierte en central depende del lector en un contexto hipertextual codificada con una navegación en estrella. En los estudios del hipertexto, se manejan dos conceptos para referirse a la capacidad de toma de decisiones de los usuarios: interactividad y ergodicidad. Con el término “interactividad”, se indica que el usuario tiene la capacidad de intervenir en procesos digitales mientras tienen lugar y, por tanto, puede cambiar los resultados (Landow 42). Un ejemplo de interacción sería una edición dinámica interactiva o una edición colaborativa en la que los usuarios forman parte del proceso editorial y pueden marcar el texto, cambiar su presentación o añadir enlaces o comentarios. Desde este punto de vista, el lector se convertiría en autor. El término “ergodicidad” o “ergódico”, propuesto por Espen Aarseth en *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* en 1997, describe mejor el proyecto de edición que propongo. Una edición ergódica es una edición en la que el usuario, el lector, tiene la capacidad de realizar acciones preestablecidas que producen un efecto (Landow 42). Como editora, tomo decisiones sobre cómo relacionar las diferentes versiones de las cantigas o qué elementos son colapsables y expandibles. El usuario puede decidir cómo navegar dentro de estas opciones finitas: decidir a qué versión de la cantiga accede, qué modos de la cantiga aparecen en la pantalla en un determinado momento, pudiendo minimizar la música, el texto o la imagen, y decidir si expandir las anotaciones marginales o interlineales presentes en los manuscritos, codificadas en forma de pop-ups. Con esta funcionalidad se pretende aumentar el número de decisiones que el usuario

puede tomar y sacar provecho del potencial dinamismo de la pantalla para enfatizar que, aunque los tres modos aparecen juntos en los códigos y su interacción es importante, la decisión última de lectura depende del usuario y de sus motivaciones y necesidades, pero sus intervenciones no serán permanentes y no podrán ser vistas por otros usuarios.

Esta forma de lectura que permite al usuario tomar decisiones entre un número de opciones predeterminadas está presente en una de las dos ediciones electrónicas de las *Cantigas de Santa María*, *Cantigas de Santa Maria for Singers*, sitio web elaborado por Andrew Casson, recurso para la representación musical de las *Cantigas* destinado tanto a vocalistas como a instrumentalistas. Del mismo modo que una edición del texto puede servir para “[relieve the reader] from the burden of making critical decisions”, esta web tiene como propósito proporcionar los recursos necesarios para que los músicos no tengan que tomar este tipo de decisiones a la hora de ajustar la música a la letra (Casson, “Website” 677).

Cantigas de Santa María for Singers permite al usuario escoger una de tres versiones musicales y qué recursos adicionales se hacen visibles en la pantalla. La web incluye para cada cantiga, en una primera pestaña, el texto de la cantiga basado en la edición de Mettmann con las correcciones que Casson considera oportunas para ajustar música y verso (Casson, “Website” 678). Opcionalmente, los usuarios pueden activar dos herramientas pulsando un botón: una que proporciona la división silábica de los versos y otra que presenta una transcripción de los versos mediante el alfabeto fonético internacional, según Casson, para evitar que la pronunciación de nuevas representaciones surja de grabaciones imperfectas (Casson, “Website” 677).

En una segunda pestaña, el usuario puede escoger entre tres posibles presentaciones de la notación musical basadas en la notación del Códice de los músicos. La primera de ellas se trata de una transcripción paleográfica anotada de este códice, procedente de las reproducciones facsimilares del Códice de los músicos realizadas por Higiní Anglès, las cuales, además de estar realizadas en blanco y negro, fueron retocadas por su asistente (Casson, “Using the music transcriptions”). Asimismo, se incluye el texto de la cantiga bajo las figuras musicales de manera que la sílaba que ha de emitirse con cada nota o notas aparezca debajo de sus correspondientes figuras para todas las estrofas y estribillos, en lo que supone una presentación inequívoca que no se da en el manuscrito. El siguiente tipo de notación musical ofrecido es la notación cuadrada de un modo normalizado. Esto significa que se toman decisiones editoriales para regularizar y sistematizar la presentación de la música, como el uso de una sola clave en los casos en los que aparecen varias en el manuscrito. Finalmente, se proporciona una notación musical que emplea notación redonda no mensural, es decir, sin plicas ni uso de figuras que indiquen el ritmo, incluye ligaduras y presenta la melodía de las cantigas utilizando la clave de sol, independientemente de las claves y modos utilizados originalmente en los manuscritos. Las características de esta presentación se corresponden con las convenciones habituales de este tipo de notación para facilitar la lectura de la música. Las notas se representan mediante el uso de únicamente las cabezas de figuras negras, es decir, sin plicas. Bajo cada nota, Casson proporciona la sílaba correspondiente del poema y sobre ellas se incluyen las figuras musicales que se emplean en la notación del Códice de los músicos.

Adicionalmente, existe la opción de marcar una casilla que expande las notas cuya mayor longitud en el manuscrito se expresa mediante el uso de dobles plicas o dobles cabezas, similar al valor del puntillo en la notación musical moderna. En la versión que aparece por defecto, estas notas son simplificadas para hacerlas corresponder con una sola sílaba, lo cual hace desaparecer el valor de duración. Además de esta opción, se incorpora un comando de teclado para convertir las cabezas negras en cabezas blancas, similares a las figuras musicales llamadas redondas. Esta opción se proporciona para que los intérpretes que deseen desarrollar su propia interpretación en notación mensural puedan imprimir las partituras y convertir las redondas en cualquiera de las demás figuras musicales que se emplean en la actualidad.

Cantigas de Santa Maria for Singers, a diferencia de la edición digital del Center for the Study of the Cantigas de Santa Maria dirigida por Stephen Parkinson permite al usuario tomar decisiones. En 2010, Parkinson publicó un volumen que contenía 45 cantigas que suponen una versión textual única y las variantes son relegadas al aparato crítico. En cuanto a la disposición en la página, el estribillo aparece centrado y la disposición del texto en una o más columnas reproduce la *mise en page* del manuscrito. Bajo el texto principal se incluye abundante información paratextual: el número de la cantiga en cada uno de los manuscritos; notas con información cultural; información sobre la métrica y sugerencias de silabeo destinadas a intérpretes; las variantes editoriales de las ediciones literarias que preceden a la de Parkinson, la edición hecha por el Marqués de Valmar en 1889 y las dos ediciones de Mettmann; variantes de los

manuscritos; el texto de la rúbrica, cuyo contenido resume el contenido de la cantiga; y una transcripción del texto de los rótulos situados sobre la mayoría de las viñetas.

Además de las 45 cantigas publicadas, este grupo de investigación ha puesto a disposición pública en su sitio web los borradores de 113 composiciones en total. Tanto los borradores como las cantigas editadas en libro electrónico reproducen las características de ediciones impresas y no aprovechan las posibilidades que la pantalla ofrece. En una edición en papel, el editor debe tomar todas las decisiones editoriales antes de que el texto sea impreso, desde el orden de los textos a los modos de significado presentes en la edición o al contenido del aparato crítico. Una edición digital como la que propongo permitiría, en cambio, beneficiarse del dinamismo de la pantalla mediante el uso de hipervínculos, de pop-ups y de elementos que permitan expandir y colapsar secciones de la edición.

Una edición digital de los códices mariales alfonsíes según los preceptos de la nueva filología debe considerar las funciones que la materialidad cumple en la obra e identificar los aspectos significativos que quieren mantenerse, transformados, en una edición digital. Para ello, el primer paso consiste en producir la edición en un documento XML y, así asegurar la longevidad del proyecto, mediante marcado TEI, lo cual también facilitará la interoperabilidad entre proyectos. Cualquier forma de etiquetado supone una interpretación informada sobre la forma del texto y del manuscrito original en base a la información que el editor considera que debe ser señalada y recuperada. La ventaja del uso de TEI y de proporcionar la versión en formato TEI del texto es que cualquier estudioso que conozca este vocabulario de marcado puede descargar el documento y

manipularlo según sus necesidades, añadiendo las etiquetas que considere oportunas sin necesidad de transcribir y codificar el texto de nuevo.

En segundo lugar, una edición digital debe aprovecharse de la hipertextualidad para transformar el concepto de variante de un entorno manuscrito a un entorno digital, pues el hipertexto permite crear modos de navegación en estrella que sitúan a la cantiga seleccionada en el centro de las relaciones intertextuales. El proyecto buscará primero editar los códices alfonsíes, el Códice Rico, el Códice de Florencia y el Códice de los músicos, y el Códice de Toledo, por tratarse de una copia cercana en el tiempo y hecha con gran cuidado que recoge una colección primitiva. En fases futuras del proyecto, la intertextualidad, los textos con los que se relaciona cada cantiga, podrá ser ampliada y, finalmente, la edición podrá convertirse en una edición extratextual que permita comprender las colecciones marianas alfonsíes en su contexto histórico y entender su lugar en el desarrollo de la devoción mariana.

Capítulo 5. Conclusión

Las *Cantigas de Santa María*, por sus características, son una obra idónea para ser editada según los preceptos de la nueva filología, también llamada filología material. Para llevar a cabo una edición según los principios de la nueva filología se debe comenzar por el estudio y análisis de la materialidad de los códices que transmiten la obra. Cada obra y cada transmisión tendrán unas características propias; el editor debe considerar cuáles y cómo incluirlas en una edición.

Para establecer el texto y preparar una edición de las *Cantigas*, habrá que considerar el texto desde las cinco fases de creación de la obra propuestas en esta tesis: conceptualización, colección, composición, compilación y copia. El nivel de conceptualización, reflejado especialmente en las imágenes de apertura y en la presencia de notación musical en toda la tradición manuscrita de las *Cantigas de Santa María*, determina, por un lado, la inclusión de la música en una edición y la preparación de ediciones textuales que sean interpretables con su correspondiente notación musical.

El nivel de colección, referido a la fase de búsqueda de fuentes orales y escritas sobre milagros marianos por parte del taller alfonsí justifica la propuesta de una edición digital intertextual que incorpore las colecciones de milagros marianos europeas, varias de las cuales han sido identificadas como fuentes directas de las *Cantigas de Santa María*. En la base de datos del Center for the Study of the Cantigas de Santa Maria de la

Universidad de Oxford se puede consultar una lista de las colecciones hasta ahora identificadas.

El tercer nivel, el nivel de composición, es más complejo, puesto que no sabemos con seguridad cómo se produciría la composición del texto y de la música de las cantigas. Esta puede ocurrir de manera simultánea para ambos modos o uno de ellos, la música o el texto, componerse con anterioridad. Lo que es evidente en la materialidad de los códices, tanto en las imágenes de apertura como en la intervención consciente de los copistas ante cantigas problemáticas como la 113, es que el fin último en todas las fases es producir canciones interpretables, por lo que este principio deberá guiar el establecimiento textual.

En el nivel de composición, es necesario tener en cuenta la noción de autoría que se maneja. Entre las propuestas de la nueva filología, se encuentra un cuestionamiento de la noción de autoría de la filología tradicional, según la cual la obra pertenece únicamente a su autor, cuya intención se busca recuperar, por lo que las intervenciones de cualquier otro agente se estiman corrupciones. A este respecto, Donald McKenzie desarrolló el marco de la sociología de los textos, según el cual las obras no son solo producto de su autor, sino que su forma final se debe a la influencia de un número de personas más amplio, que incluye editores, copistas, componedores y lectores, entre otros. Se considera que sus contribuciones forman parte tan auténtica de la obra como las contribuciones del autor, por lo que la intención autorial no tiene por qué ser favorecida en una edición como hace la filología tradicional, sino que se han de tener en cuenta las características de la obra antes de tomar una decisión al respecto.

Las *Cantigas de Santa María* son una obra de creación colectiva. Alfonso X es el promotor del proyecto y hace las veces de editor y, en ocasiones, de trovador. La materialidad de los códices que preservan las *Cantigas de Santa María* muestra que, junto a él, trabajaron equipos de copistas, editores, iluminadores y músicos, además de poetas y trovadores que compusieron numerosos textos y música de las cantigas. Sus contribuciones son tan auténticamente parte de las *Cantigas de Santa María* como las cantigas compuestas por Alfonso X, al igual que lo son las anotaciones marginales realizadas por lectores posteriores o las ediciones preparadas en los siglos XVIII, XIX, XX y XXI, que formarán parte la edición digital intertextual.

La filología tradicional, manifestada en corrientes de establecimiento de textos como el método lachmanniano, el método del *bon manuscrit* o el método del *copy-text*, favorecen la intención autorial sobre otras contribuciones al texto producidas por sus artífices. Un claro ejemplo es la consideración de las desviaciones entre copias fruto de las intervenciones, conscientes o no, de copistas, como errores que han de ser subsanados en una edición. Desde un acercamiento de la nueva filología estas variantes son susceptibles de ser revalorizadas. Tras un estudio de la materialidad de los códices y la comparación de lecturas en los cuatro códices que transmiten las *Cantigas de Santa María*, puede apreciarse una clara intencionalidad en el contenido que ha sido preservado en ellos. Los correctores cobran un papel importante en estos códices: son representados en la imagen de apertura del Códice Rico y existen numerosas evidencias de correcciones mediante raspado. En otras ocasiones, los copistas demuestran una copia activa que trata de producir canciones que sean interpretables, como en el caso de la cantiga 113. Por

ello, los errores evidentes han de ser corregidos en una edición, pero cuando las desviaciones entre códices produzcan como resultado composiciones musicales que pueden ser representadas musicalmente, no será necesaria la intervención editorial en busca del restablecimiento de una supuesta intención original.

La compilación se corresponde con la selección y ordenación de composiciones, la combinación de texto y música, la disposición en la página de los elementos y la adición de todo lo que contribuye a la gramática de la legibilidad, proceso que da como resultado cada uno de los manuscritos conservados: el Códice de Toledo, el Códice Rico, el Códice de Florencia y el Códice de los músicos. Cada uno de ellos contiene un número diferente de cantigas. El Códice de Toledo conserva, aproximadamente, 100 canciones, el Códice Rico 200, el Códice de Florencia 100 y el Códice de los músicos 400. La colección inicial pasa por un proceso de reorganización y ampliación de su contenido, en el que las cantigas se reordenan y se añaden cantigas basadas en colecciones de milagros en latín, milagros locales europeos, peninsulares e incluso personales.

Cada uno de estos códices representa una colección propia que responde a intereses diferentes, cuyo contenido es transformado. El Códice de Toledo es una colección inicial que responde más a un ejercicio devocional y muestra evidencia de la importancia de la interpretación mediante anotaciones instruccionales referidas a ella, mientras que los Códices de las Historias, el nombre que reciben el Códice Rico y el Códice de Florencia juntos, ya que suponen dos volúmenes de un mismo proyecto, es una colección que, manteniendo el aspecto devocional, busca facilitar la memorización de su contenido y su localización eficiente. El Códice de los músicos parece haber sido

preparado en vista de la posibilidad de que los Códices de las Historias quedaran inacabados, como de hecho sucedió, para garantizar la preservación de la colección de canciones devocionales marianas compuestas en el taller alfonsí, por lo que parece una colección más enciclopédica que las otras dos compilaciones. Por esto, cada uno de ellos, por tanto, ha de ser editado por separado, pues además su contenido no es exclusivamente las *Cantigas de Santa María*, sino que también incluyen las llamadas *Cantigas de festas de Santa María* y las *Cantigas de festas de Nuestro Señor*.

Es necesario reconocer que mi propuesta de editar cada uno de los códices por separado no es factible en todos los proyectos de crítica textual, especialmente en aquellos cuya transmisión sea de mayor volumen. La tradición manuscrita de las *Cantigas de Santa María*, además de representar tres compilaciones diferentes en cuanto a su significado, es una tradición relativamente manejable para que sus múltiples versiones puedan ser editadas. Con esta tesis doctoral, no pretendo ofrecer un modelo único de edición digital a seguir, sino una propuesta específica para las *Cantigas de Santa María* y un modo de aplicación de los principios de la nueva filología, notablemente la atención a la materialidad, la sociología de los textos y el concepto de variante, para estudiar los manuscritos que transmiten una obra y que sus características guíen las decisiones editoriales.

Especialmente importante desde el punto de vista de la compilación para las colecciones de canciones es la *mise en page* de los códices, que muestra una clara intencionalidad de hacer coincidir visualmente en el eje vertical la figura, ligadura o grupos de figuras con la sílaba o sílabas con las que han de ser cantadas o tocadas, por lo

que estas consideraciones habrán de ser tenidas en cuenta a la hora de tomar decisiones al encajar música y texto para la interpretación y de considerar si el número de sílabas es apropiado para el número de figuras. La correspondencia unidad musical-sílaba no es necesaria para la interpretación; puede haber un mayor número de unidades musicales que sílabas, puesto que más de una nota o más de un pulso se puede asociar con una sola vocal. La presencia de un menor número de unidades musicales que sílabas presenta un mayor problema que un mayor número de unidades musicales. En cualquier caso, dado que no hay reglas de cómo esta correspondencia ha de ocurrir, la única generalización que puede hacerse es la consideración de la *mise en page* para establecerla.

Este cuarto nivel de compilación invita a un estudio detenido de la materialidad de los códices. En el caso de las *Cantigas de Santa María*, dos son los aspectos principales que transpiran de un estudio material. El primero de ellos es la naturaleza musical de la obra, manifestada en dos aspectos materiales: la presencia de notación musical en toda la tradición manuscrita y la inclusión de músicos en las imágenes de apertura del Códice Rico y del Códice de los músicos. Por este motivo, una edición de las *Cantigas de Santa María* debe incluir la notación musical y las propias imágenes iniciales. El segundo aspecto importante de la materialidad de los códices es que se evidencian dos modos de lectura principales: lectura para la memorización y lectura de consulta de información. La lectura para la memorización, potencialmente su estudio para que las cantigas fueran representadas, se pone de manifiesto en el uso de verso y música, aspectos ambos que facilitan la memorización, la inclusión de imágenes en el Códice Rico y el Códice de Florencia, que además de incluir información ausente en los textos,

estructuran y repiten la información de forma que pueda ser almacenada en la memoria en fragmentos y unidades memorizables, función que también cumple la gramática de la legibilidad. Las iniciales decoradas y de mayor tamaño que el resto del texto, junto al uso de rúbricas para los títulos y los estribillos y la disposición de versos como tal visualmente o mediante el uso de puntuación para indicar su longitud presenta las cantigas en unidades más pequeñas que la unidad completa que pueden ser estudiadas y memorizadas. Además de una función para la memorización, los elementos de la gramática de la legibilidad facilitan la localización de las cantigas en los volúmenes que las recogen. Los índices, la numeración de cantigas en números romanos en la parte superior del Códice Rico y de los músicos facilitan la localización relativa de una cantiga, al igual que las miniaturas en el Códice de los músicos, que se utilizan únicamente en las cantigas decenales o de loor, y de las miniaturas a doble página en el Códice Rico, que se sitúan con las cantigas quinales, mientras que el resto de cantigas incluyen la miniatura solo en un lado del folio. El uso de iniciales de mayor tamaño para la primera inicial de la cantiga, el uso de notación musical en el primer estribillo y la primera estrofa pero no en el resto de la cantiga, la rúbrica y las miniaturas en los Códices de las Historias señalan el comienzo de una nueva cantiga.

Ambos modos de lectura, la memorización y la lectura como obra de consulta, habrán de ser incorporados en una edición digital. Esto será llevado a cabo mediante una hoja de presentación XSLT asociada al documento TEI de la edición que presente las rúbricas iniciales de cantiga y del estribillo en color rojo, las iniciales en diferentes tamaños y en color rojo o azul. Igualmente, se mantendrán en la edición tanta notación

musical como aparezca en los códices correspondientes, el número de cantiga y las imágenes, que se incluirán sobre la cantiga en la edición del Códice de los músicos y a la derecha en los Códices de las Historias, siguiendo los usos de los manuscritos. Se presentará la versión verbal mediante la inclusión de un solo verso en cada nueva línea de texto y se añadirá la numeración de línea de 5 en 5, como es estándar en las ediciones de poesía, en el margen izquierdo. En cuanto a la función de consulta, la propia edición digital facilita esta lectura en cuanto que permite el uso del comando de búsqueda Ctrl + F, pero, además, el uso de documentos TEI transformados con hojas XSLT permite el tratamiento de los textos como bases de datos en los que se pueden hacer búsquedas más complejas mediante software y la recuperación de la información codificada para la edición, para la que se creará una interfaz de búsqueda para obtener resultados sobre el número de versos y estrofas en cada cantiga, su división en sílabas, rima y forma poética.

El quinto y último proceso de creación de los códices de las *Cantigas de Santa María* es el proceso de copia de la música y el texto desde unos materiales de trabajo, proceso en el que pueden haberse producido errores de copia. Con toda probabilidad, los expertos que copiaban estos elementos lo hacían por separado, por lo que pueden ocurrir tanto en el texto como en la música verdaderos errores de copia involuntarios o intervenciones inconscientes, que pueden producir canciones no representables o errores lingüísticos que habrán de ser subsanados. En cualquier caso, la inestabilidad de la obra llamada *Cantigas de Santa María*, manifestada en las tres compilaciones existentes representadas por los cuatro códices que la preservan, existe también en las versiones musicales y verbales de las cantigas, que no presentan una correspondencia exacta entre

códices, pero las diferencias no representan errores musicales o lingüísticos, sino que se trata de versiones modificadas en cada nueva materialización. El uso de hipervínculos para relacionar las distintas versiones de cada cantiga mediante una navegación en estrella hará del nodo al que se navega en un momento dado el nódulo central, desde el que se podrá acceder a las transcripciones, a otros contenidos del códice, de las *Cantigas* o de la devoción mariana medieval.

Como se puede apreciar, una edición digital de las características que propongo supone un trabajo interdisciplinar que incorpora el conocimiento especializado de medievalistas, lingüistas, historiadores de la lengua gallega, historiadores del arte, musicólogos y programadores, entre otros. Para producir una edición digital consecuente con los postulados teóricos de esta tesis doctoral será fundamental el trabajo en equipo: un *scriptorium* del siglo XXI.

Bibliografía

Obras primarias

Alfonso X. *Cantigas de Santa Maria*. Ca. 1280, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florencia, ms. B.R.20.

Alfonso X. *Cantigas de Santa Maria*. Entre 1200 y 1299, Biblioteca Nacional de España, Madrid, MSS/10069.

Alfonso X. *Cantigas de Santa Maria*. Ca. 1280, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, ms. B.I.2.

Alfonso X. *Cantigas de Santa Maria*. Ca. 1280-1284, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Madrid, ms. T.I.1.

Burriel, Andrés. *Cantigas de Santa María / de D. Alonso Décimo, llamado el Sabio ; ofrecidas a la Reina Nuestra Señora*. 1755, Biblioteca Nacional de España, Madrid, MSS/13055.

Janer, Florencio. *Copia de las Cantigas del rey don Alfonso el Sabio, según los dos códices del Escorial, con las notas, citas e índices de los mismos códices, para la publicación de las mismas / que proyectaba Florencio Janer, en / atención a haber obtenido Real Orden para / verificarlo concedida por S. M. la Reina / Doña Isabel Segunda, / en 11 de Setiembre de 1862*. Entre 1862 y 1866?, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Mss/5982-Mss/5983.

Música española. Circa 1700-1801. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Mc/3881/8.

Obras secundarias

Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins University Press, 1997.

Aita, Nella. *O Codice Florentino das Cantigas do Rey Affonso, O Sabio*. Litho-Typo. Fluminense, 1922.

Alfonso X. *Cantigas de Santa Maria*. Editado por Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar. Establecimiento tipográfico de don Luis Aguado, 1889.

---. *Cantigas de Santa Maria*. Editado por Walter Mettmann. Universidade de Coimbra, 1949-1972.

---. *El "Códice Rico" de las Cantigas de Alfonso X el Sabio: ms. T.I.1 de la Biblioteca de El Escorial*. Edilán, 1979.

---. *Cantigas de Santa María: Edición Facsímil del Códice B.R.20 de la Biblioteca Nazionale Centrale De Florencia, Siglo XIII*. Edilán, 1989.

---. *Cantigas de Santa Maria*. Editado por Walter Mettmann. Clásicos Castalia, 1986-1989.

---. *Cantigas*. Editado por Jesús Montoya Martínez. Cátedra, 1988.

---. *Cantigas de loor*. Editado por Martin Cunningham. University College Dublin Press, 2000.

---. *Cantigas de Santa María: edición facsímil do Códice de Toledo (To), Biblioteca nacional de Madrid (Ms. 10.069)*. Consello da Cultura Galega, 2003 y 2008.

- . Alfonso X y Martha Elizabeth Schaffer. *Cantigas de Santa María: Códice de Toledo (To)*. Editado por Henrique Monteagudo Romero, Consello da Cultura Galega, 2010.
- . *Las Cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Dirs. y coords. Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruiz Souza. Patrimonio Nacional, Testimonio Compañía Editorial, 2011.
- . *Cantigas de Santa Maria: An Anthology*. Editado por Stephen Parkinson. Modern Humanities Research Association, 2015,
- . “BNCF, Banco Rari 20”. *Internet Archive*. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 2020. <https://archive.org/details/b.-r.-20>
- . “Cantigas de Santa María”. *Biblioteca Digital Hispánica*. Biblioteca Nacional de España, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000018650>
- . “Cantigas de Santa María, Códice de los músicos”. *RBME digital*. Patrimonio Nacional, <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338>
- . “Cantigas de Santa María, Códice Rico”. *RBME digital*. Patrimonio Nacional, <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337>
- Allen, Graham. *Intertextuality*. Routledge, 2021.
- Álvarez, Rosario. “Los instrumentos musicales en los códigos alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”. *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 1, 1987, pp. 67-104.
- Anglès, Higiní. *La música de las Cantigas de Santa Maria*. 3 vols. Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1943-64.

- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd edition, University of Toronto Press, 1997.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Editions du Seuil, 1970.
- Bédier, Joseph y Jean Renart. *La tradition manuscrite du "Lai de l'ombre": réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*. Librairie Honoré Champion, 1929.
- Beltrán, Luis. "Texto verbal y texto pictórico: las cantigas 1 y 10 del Códice Rico". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 9, núm. 3, 1985, pp. 329–343.
- . *Cuarenta y cinco cantigas del Códice Rico de Alfonso el Sabio. Textos pictóricos y verbales*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1997.
- Benito-Vessels, Carmen. "Las prosificaciones de las cantigas como traducciones exegéticas". *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 32, núm. 1, 2003, pp. 205–230.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria. "Primo contributo all'analisi delle varianti redazionali nelle *Cantigas de Santa Maria*". *Cobras e Son: Papers on the Text, Music, and Manuscripts of the "Cantigas de Santa Maria"*. European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2000, pp. 106-118.
- Biblia*. Libreria Editrice Vaticana, 2007, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/>
- Biblioteca Nacional de España. *Catálogo BNE*, <http://catalogo.bne.es>.
- Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. *Manus OnLine*, <https://manus.iccu.sbn.it/>.
- Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Castalia, 1983.
- Busse Berger, Anna Maria. *Medieval Music and the Art of Memory*. University of California Press, 2005.

- Campbell, Alison D. *Words and Music in the Cantigas De Santa Maria: The Cantigas as Song*. 2011. University of Glasgow.
- Camille, Michael. "Philological Iconoclasm: Edition and Image in the *Vie de Saint Alexis*". *Medievalism and the Modernist Temper*. Editado por Howard R. Bloch y Stephen G. Nichols. Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 371-401.
- Cárdenas, Anthony J. "Alfonso's *scriptorium* and chancery: role of the prologue in bonding the *Translatio Studii* to the *Translatio Potestatis*". *Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*. Editado por Robert I. Burns. University of Pennsylvania Press, 1990, pp. 90-108.
- Casson, Andrew. "The Cantigas de Santa Maria for Singers Website". *Early Music*, vol. 43, núm. 4, 2015, pp. 677–682.
- . *Cantigas de Santa Maria for Singers*. www.cantigasdesantamaria.com, 2019.
- Carruthers, Mary J. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge University Press, 1990.
- Cerquiglini, Bernard. *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*. Seuil, 1989.
- Chico Picaza, María Victoria. "La relación texto-imagen en las *Cantigas de Santa Maria*, de Alfonso X el Sabio". *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 87, 1986, pp. 65-72.
- Corti, Francisco. "Reflexiones sobre la narrativa visual y su retórica en *Las Cantigas de Santa Maria*". *La Corónica*, vol. 34, núm. 2, primavera 2006, pp. 93-111.
- Clarke, Dorothy Clotelle. "Versification in Alfonso el Sabio's Cantigas". *Hispanic Review*, 1955, vol. 23, núm. 2, pp. 83-98.

- Dexter, Elise Forsythe. *Sources of the Cantigas of Alfonso el Sabio*. U of Wisconsin, 1925.
- Domínguez Rodríguez, Ana. “Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí”. *Goya*, núm. 131, 1976, pp. 287-291.
- . “La miniatura en la Corte de Alfonso X”. *Historia 16, Cuadernos de arte español*, vol. 35. Grupo 16, 1992.
- . “Texto, imagen y diseño de la página en los códices de Alfonso X (1252-1284)”. *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2001, pp. 313-326.
- Driscoll, Matthew. “The Words on the Page: Thoughts on Philology, Old and New”. *Creating the medieval saga: versions, variability and editorial interpretations of Old Norse saga literature*. Editado por Judy Quinn y Emily Lethbridge. University Press of Southern Denmark, 2010, pp. 87-104.
- Drummond, Henry T. *Accommodating Poetic, Linear Narratives with Cyclical, Repetition-Based Musical-Poetic Structure in the Cantigas de Santa Maria*. 2017. University of Oxford.
- Elmes, Chris. *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio. A Performing edition*. Gaïta Medieval Music, 2004-2013.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. “Las Cantigas de Santa Maria. Replanteamiento musicológico de la cuestión”. *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 1, 1987, pp. 15-37.

- Fernández Fernández, Laura. “‘Este livro, com’ achei, fez á onr’ e á loor da Virgen Santa Maria’. El proyecto de las cantigas de Santa María en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones”. *Las Cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Dirs. y coords. Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruiz Souza, Vol. 2, Patrimonio Nacional, Testimonio Compañía Editorial, 2011, pp. 43-78.
- . “Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio”. *Alcanate*, núm. 8, 2012-2013, pp. 81-117.
- Ferreira, Manuel Pedro. “Bases for Transcription: Gregorian chant and the notation of the Cantigas de Santa Maria”. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, vol. 2, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, pp. 595-621.
- . “The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence”. *Cantigueiros*, vol. 6, 1994, pp. 58-98.
- . “Rondeau and Virelai: The Music of Andalus and the Cantigas de Santa Maria”. *Plainsong and Medieval Music*, vol. 13, no. 2, 2004, pp. 127–140.
- . “A música no Códice Rico: Formas e notação”. *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, vol. II, (coord. L. Fernández Fernández y J. Carlos Ruiz Souza). Testimonio, 2011, pp. 189-204.
- . “Jograís, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria”. *Alcanate*, vol. 8, 2012-2013, pp. 43-53.

- . “The Medieval Fate of the Cantigas De Santa Maria: Iberian Politics Meets Song”.
Journal of the American Musicological Society, vol. 69, no. 2, 2016, pp. 295–353.
- Ferreira, Manuel Pedro (dir.) et al. *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*. CESEM, 2017. <https://cesem.fcsh.unl.pt/publicacoes/edicoes-e-co-edicoes-cesem/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>
- Ferreiro, Manuel et al. *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*. Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2007.
- Fidalgo, Elvira. “La gestación de las Cantigas de Santa Maria en el contexto de la escuela poética gallego-portuguesa”. *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, núm. 8, 2012–13, pp. 17–42.
- Filgueira Valverde. “El texto”. *El "Códice Rico" de las Cantigas de Alfonso X el Sabio: ms. T.I.1 de la Biblioteca de El Escorial*. Edilán, 1979, pp. 35-49.
- Fulton Brown, Rachel. *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*. Columbia University Press, 2002.
- García Solalinde, Antonio. “Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras”.
Revista de Filología Española, vol. 2, 1915, pp. 283-288.
- . *El códice florentino de las Cantigas y su relación con los demás manuscritos*.
 Sucesores de Hernando, 1918.
- Greenia, George D. “The Politics of Piety: Manuscript Illumination and Narration in the *Cantigas de Santa Maria*”. *Hispanic Review*, vol. 61, núm. 3, verano 1993, pp. 325-344.

- Greg, W. W. "The Rationale of Copy-Text". *Studies in Bibliography*, vol. 3, 1950, pp. 19–36.
- Griffiths, John. "The 'Alfonsine Encyclopaedia of Music'". *Imagination, Books Et Community in Medieval Europe*. Ed.: Gregory Kratzmann, 2009, pp. 221-229.
- Guerrero Lovillo, José. *Las Cántigas: Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Consejo Superior De Investigaciones Científicas, 1949.
- Haugen, Odd Einar y Daniel Apollon. "The Digital Turn in Textual Scholarship: Historical and Typological Perspectives". *Digital Critical Editions*. Editado por Daniel Apollon et al. University of Illinois Press, 2014, pp. 35-57.
- Huitfeldt, Claus. "Markup Technology and Textual Scholarship". *Digital Critical Editions*. Editado por Daniel Apollon et al. University of Illinois Press, 2014, pp. 157-178.
- Huseby, Gerardo V. "Musical Analysis and Poetic Structure in the Cantigas de Santa Maria". *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. John S. Greary. Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 81-101.
- Iogna-Prat, Dominique, et al. *Marie: Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Beauchesne, 1996.
- Keller, John E. "The Threefold Impact of the Cantigas de Santa Maria: Visual, Verbal, and Musical". *Studies on the "Cantigas de Santa Maria": Art, Music, and Poetry*. Editado por Israel J. Katz and John E. Keller, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, pp. 7-33.

- Keller, John E. y Richard P. Kincade. *Iconography in Medieval Spanish Literature*. UP of Kentucky, 1983.
- Kessler, Herbert L. “Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe During the Twelfth and Thirteenth Centuries”. *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Ed. by Conrad Rudolph. 2nd edition, Wiley-Blackwell, 2018, pp. 221-244.
- Kristeva, Julia. “Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman”. *Critique*, núm. 239, 1967. ---. “Le texte clos”. *Langages*, vol. 3, núm. 12, 1968, pp. 103–125.
- Knott, David, y Michael H Thaut. “Musical Mnemonics Enhance Verbal Memory in Typically Developing Children”. *Frontiers in Education*, vol. 3, 2018, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/feduc.2018.00031/>
- Landow, George P. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Johns Hopkins University Press, 2006.
- Larson, Pär. *La lingua delle Cantigas: Grammatica del galego-portoghese*. Carocci Editore, 2018.
- Le Gentil, Pierre. *Le virelai et le villancico: Le problème des origines arabes*. Les Belles Lettres, 1954.
- Lewis, Suzanne. “Narrative, Narratology, and Meaning”. *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Ed. por Conrad Rudolph. Wiley-Blackwell, 2018, pp. 147-169.
- López Elum, Pedro. *Interpretando la música medieval del siglo XIII: las Cántigas de Santa María*. Publicacions de la Universitat de València, 2005.

- Lorenzo Vázquez, Ramón. "A lingua das Cantigas". *El "Códice Rico" de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*. Edilán, 1979, pp. 267-268.
- Maas, Paul. *Textkritik*. Teubner, 1950.
- McGann, Jerome J. *A Critique of Modern Textual Criticism*. University Press of Virginia, 1992.
- . "The Rationale for Hypertext". *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*. Palgrave, 2001, pp. 53-74.
- McKenzie, D. F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge University Press, 1999.
- Menéndez Pidal, Gonzalo. "Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí". *Boletín de la Real Academia de Historia*, vol. 150, 1962, pp. 25-51.
- Mettmann, Walter. "Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las *Cantigas de Santa María* y sobre el problema de autor". *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*. Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, pp. 355-366.
- . "Introducción". *Cantigas de Santa Maria*. Clásicos Castalia, 1986-1989.
- Minnis, A. J. *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. University of Pennsylvania Press, 1988.
- Montoya Martínez, Jesús. "Algunas precisiones acerca de la puntuación de las Cantigas". *Cobras e Son: Papers on the Text, Music, and Manuscripts of the "Cantigas de*

- Santa Maria*". European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2000, pp. 119-132.
- Morrás, María. "Zéjeles o formas zejelescas". *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 17, núm. 1, 1988, pp. 52-75.
- Mourad, Suleiman A. "From Hellenism to Christianity and Islam: The Origin of the Palm tree Story concerning Mary and Jesus in the Gospel of Pseudo-Matthew and the Qur'ān". *Oriens Christianus*, vol. 86, 2002, pp. 206-216.
- Music Encoding Initiative. *Music Encoding Initiative*. Mainz, 2022. <https://music-encoding.org/>
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*. 3ª ed., Ediciones Guadarrama, 1972.
- Nelson, Theodor H. *Literary Machines: The Report on, and of, Project Xanadu Concerning Word Processing, Electronic Publishing, Hypertext, Thinkertoys, Tomorrow's Intellectual Revolution, and Certain Other Topics Including Knowledge, Education and Freedom*. Mindful Press, 1992.
- Nichols, Stephen G. "Introduction: Philology in a Manuscript Culture". *Speculum*, vol. 65, núm. 1, 1990, pp. 1-10.
- Patrimonio Nacional. *Catálogo de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, <https://rbmecat.patrimonionacional.es/>
- Parkes, M. B. *Scribes, Scripts, and Readers: Studies in the Communication, Presentation, and Dissemination of Medieval Texts*. Hambledon Press, 1991.

- Parkinson, Stephen. "Introducción". *Cantigas de Santa Maria: An Anthology*. Modern Humanities Research Association, 2015, pp. 1-18
- Pasquali, Giorgio y Dino Pieraccioni. *Storia della tradizione e critica del testo*. Casa Editrice Le Lettere, 1988.
- Parkinson, Stephen. "False Refrains in the 'Cantigas De Santa Maria.'" *Portuguese Studies*, vol. 3, 1987, pp. 21–55.
- . "Book Review: Cantigas De Santa María (Cantigas 101-260), II". *The Modern Language Review*, vol. 86, núm. 2, 1991, pp. 489–490.
- . Parkinson, Stephen. "Discussion: editing the *Cantigas de Santa Maria*". *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. Edited by Stephen Parkinson. European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2000, pp. 66-8.
- . "The Evolution of Cantiga 113: Composition, Recomposition, and Emendation in the Cantigas de Santa Maria". *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 35, no. 2, 2007, pp. 227–272.
- Parkinson, Stephen y Deirdre Jackson. "Collection, Composition, and Compilation in the 'Cantigas De Santa Maria.'" *Portuguese Studies*, vol. 22, núm. 2, 2006, pp. 159–172.
- Pelikan, Jaroslav. *Mary through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. Yale University Press, 1996.

- Pichler, Alois y Tone Merete Bruvik. "Digital Critical Editing: Separating Encoding from Presentation". *Digital Critical Editions*. Editado por Daniel Apollon et al. University of Illinois Press, 2014, pp. 179-199.
- Pla Sales, Roberto. *Cantigas de Santa María: nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*. Música Didáctica, 2001.
- Ribera, Julián. *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Tipografía de la Revista de Archivos, 1922.
- Roberge, Pierre-F. "Alfonso X 'el Sabio' (1221 - 1284) - A discography of attributed works". *Medieval Music & Arts Foundation*, Todd M. McComb (dir.) 1991-2021. medieval.org
- Rodríguez, José Luís. "Castelhanismos no galego-português de Afonso X, o Sabio". *Boletim de filología* 28, 1983, pp. 7-19.
- Rodríguez Alemán, María del Mar. "Una aproximación al Códice Rico de las *Cantigas de Santa Maria* del Monasterio del Escorial: Miniatura, poema y glosa". *Revista de poética medieval*, vol. 11, 2003, pp. 53-92.
- Rodríguez Barral, Paulino. "La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X". *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 37, núm. 1, 2007, pp. 213-243.
- Rubin, Miri. *Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures*. CEU Press, 2009

- Scarborough, Connie L. "Verbalization and Visualization in MS T.I.1 of the *Cantigas de Santa Maria*: The Theme of the Runaway Nun". *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*, editado por Israel J. Katz y John E. Keller, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, pp.135-154.
- Schaffer, Martha E. "The 'Evolution' of the Cantigas de Santa Maria: The Relationships between MSS T, F, and E". *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. Edited by Stephen Parkinson. European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2000, pp. 186-213.
- Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian Art*. Translated by Janet Seligman. Vol. 1. New York Graphic Society, 1971.
- Snow, Joseph. "Alfonso as Troubadour: The Fact and the Fiction". *Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*. University of Pennsylvania Press, 1990, pp. 124-140.
- . *The Poetry of Alfonso X: An Annotated Critical Bibliography (1278-2010)*. Tamesis, 2012.
- TEI Consortium, eds. *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. 2022. <http://www.tei-c.org/P5/>.
- The Annotated Utrecht Psalter*. Utrecht University, <https://psalter.library.uu.nl/>.
- The Index of Medieval Art*. The Trustees of Princeton University, 2022. <https://theindex.princeton.edu/>

- The Oxford Cantigas de Santa Maria database*. Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria of Oxford University. University of Oxford,
<https://csm.mml.ox.ac.uk>
- Torres, Jacinto. “Interpretación organológica de la miniatura del folio 201-cersus del códice B.i.2 escurialense”. *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 1, 1987, pp. 117–136.
- Timpanaro, Sebastiano. *La genesi del metodo del Lachmann*. Liviana Editrice, 1981.
- Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Knopf, 1976.
- Wulstan, David. “The Compilation of the *Cantigas* of Alfonso el Sabio”. *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’*. Edited by Stephen Parkinson. European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2000.
- Yarza Luaces, Joaquín. “Notas sobre la relación texto-imagen, principalmente en el libro hispano medieval”. *Ve. Congrés espanyol d'història de l'art : Barcelona; 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984*, coordinado por Francesca Español Bertrán, Joaquín Yarza Luaces, vol. 1, 1987, pp. 235-247.
- Zumthor, Paul. *Toward a Medieval Poetics*. University of Minnesota Press, 1992

Apéndice A

A continuación, incluyo las reproducciones de las digitalizaciones de la cantiga 80 en cada uno de los códices.

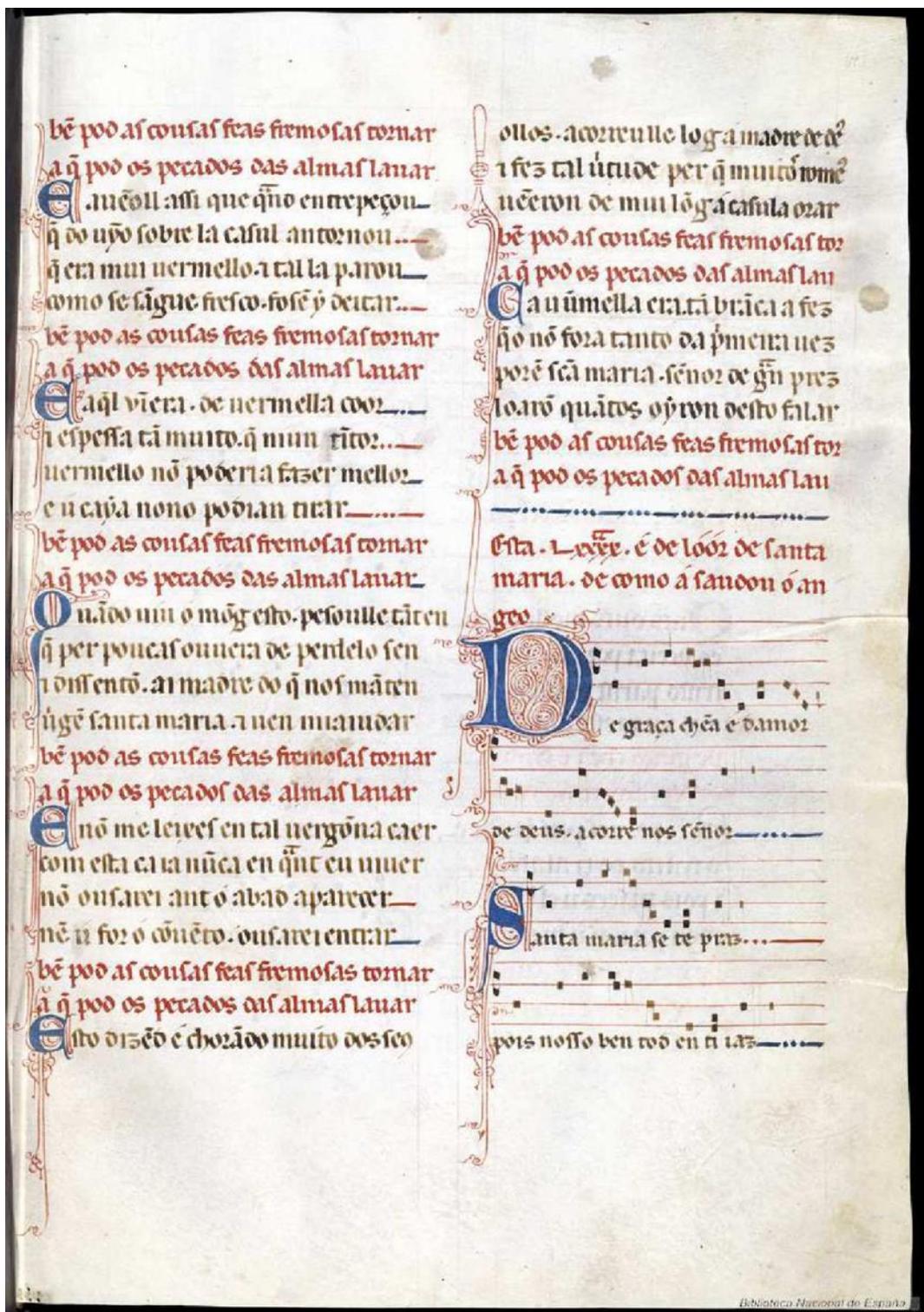


Ilustración 31 Códice de Toledo, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, f. 115r

pois deo por ti q̄r pendoar
 mil uegadas se mill errar
 eno ora o peccador
 De graça chãa e damoz
 de deo. acoire nos sênor...
 De graça chãa e damoz
 de deo. acoire nos sênor...
 E pois q̄ cõtigo e deus...
 acoiramos q̄ somos teo
 i fat nos q̄ seiamos seuf
 i que perçamos del pauor
 De graça chãa e damoz
 de deo. acoire nos sênor...
 Oñs oñs molleres tu
 es bẽita por que iesu...
 fruto parist e por end u
 nos for mester rrazõador
 De graça chãa e damoz
 de deo. acoire nos sênor...
 Sei por nos pois q̄ bẽit e
 o fruto de ti alafe...
 i pois tu sees u el se...
 roga por nos u mester for
 De graça chãa e damoz
 de deo. acoire nos sênor...
 Pũa sênor de nos saluar
 ues quero dizer ora...

Esta .L. xxvii. e como scãm
 mostrou aa môia como di
 ssesse breuemẽt aue maria
 e muito nõ amamos
 gran sanõce fazemos
 a sênor que nos mostra
 de como a loemos
 E porõo un miragre
 ues quero dizer ora

Ilustración 32 Códice de Toledo, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, f. 115v



Ilustración 33 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, 103v
252



Ilustración 34 Códice Rico, RBME digital, Patrimonio Nacional, 104r
253



Ilustración 35 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, 96r



Ilustración 36 Códice de los músicos, RBME digital, Patrimonio Nacional, 96v

Apéndice B

A continuación, incluyo los documentos TEI de la cantiga 80 en cada una de sus versiones: la del Códice de Toledo, la del Códice Rico y la del Códice de los músicos.

```

<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
<?xml-model href="http://www.tei-
c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all.rng" type="application/xml"
schematypens="http://relaxng.org/ns/structure/1.0"?>
<?xml-model href="http://www.tei-
c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all.rng" type="application/xml"
schematypens="http://purl.oclc.org/dsdl/schematron"?>
<TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0">
  <teiHeader>
    <fileDesc>
      <titleStmt>
        <title>Esta LXXXa é de loor de Santa María de como a saudou o angeo</title>
      </titleStmt>
      <sourceDesc>
        <p>Biblioteca Nacional de España, Madrid, MSS/10069, ff. 115r-v</p>
      </sourceDesc>
    </fileDesc>
  </teiHeader>
  <text>
    <body>
      <head>Esta LXXXa é de loor de Santa María de como a saudou o angeo</head>
      <lg type="zejel">
        <lg type="refrain" met="8,8" rhyme="aa">
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="1"><hi style="red penwork flourishing" rend="medium"
rendition="blue">D</hi>e graça chëa e damor</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="2">de Deus, acórrenos, Señor</l>
        </lg>
        <lg type="stanza" n="1" met="8,8" rhyme="bbba">
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="3"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
rendition="blue">S</hi>anta María, se te praz,</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="4">pois nosso ben tod en ti jaz,</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="5">e que teu fillo sempre faz</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="6">por ti o de que as sabor,</l>
        </lg>
        <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">

```

<l n="7"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">D</hi>e graça chã e damor</l>
 <l n="8">de Deus, acórrenos, Señor</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="2" met="8,8" rhyme="ccca">
 <l n="9"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">e</hi> pois que contigo é Deus,</l>
 <l n="10">acorr a nós, que somos teus,</l>
 <l n="11">e fasnos que sejamos seus</l>
 <l n="12">e que perçamos del pavor.</l>
 </lg>
 <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
 <l n="13"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">D</hi>e graça chã e damor</l>
 <l n="14">de Deus, acórrenos, Señor</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="3" met="8,8" rhyme="ddda">
 <l n="15"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">O</hi>ntras outras molleres tu</l>
 <l n="16">es bẽeita porque Jesu</l>
 <l n="17">Cristo parist e, por end, u</l>
 <l n="18">nos for mester, razõador</l>
 </lg>
 <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
 <l n="19"><add place="left margin">ajudador</add><hi style="red penwork
 flourishing" rend="small" rendition="blue">D</hi>e graça chã e damor</l>
 <l n="20">de Deus, acórrenos, Señor</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="4" met="8,8" rhyme="eeea">
 <l n="21"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">s</hi>ei por nós, pois que bẽeit é</l>
 <l n="22"> o fruto de ti a la fe,</l>
 <l n="23">e pois tu sees u el sé,</l>
 <l n="24">roga por nós u mester for.</l>
 </lg>
 <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
 <l n="25"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">D</hi>e graça chã e damor</l>
 <l n="26">de Deus, acórrenos, Señor</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="5" met="8,8" rhyme="fffa">
 <l n="27"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">P</hi>uãa, Señor, de nos salvar,</l>
 <l n="28">pois Deus por ti quer perdõar</l>

```
<l n="29">mil vegadas se mil errar</l>
<l n="30">eno día o pecador.</l></lg>
<lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
  <l n="31"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
rendition="blue">D</hi>e graça chã e damor</l>
  <l n="32">de Deus, acórrenos, Señor</l>
</lg>
</lg>
</body>
</text>
</TEI>
```

```
?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
<?xml-model href="http://www.tei-
c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all.rng" type="application/xml"
schematypens="http://relaxng.org/ns/structure/1.0"?>
<?xml-model href="http://www.tei-
c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all.rng" type="application/xml"
schematypens="http://purl.oclc.org/dsdl/schematron"?>
<TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0">
  <teiHeader>
    <fileDesc>
      <titleStmt>
        <title>Esta é de loor de Santa María de como a saudou o angeo</title>
      </titleStmt>
      <sourceDesc>
        <p>Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Madrid, ms.
T.I.1, ff. 103v-104r</p>
      </sourceDesc>
    </fileDesc>
  </teiHeader>
  <text>
    <body>
      <head>Esta é de loor de Santa María de como a saudou o angeo</head>
      <lg type="zejel">
        <lg type="refrain" met="8,8" rhyme="aa">
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="1"><hi style="decorated initial" rend="big" rendition="blue">D</hi>e
graça chëa e damor</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="2">de Deus, acórrenos, Señor</l>
        </lg>
        <lg type="stanza" n="1" met="8,8" rhyme="bbba">
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="3"><hi style="blue penwork flourishing" rend="medium"
rendition="red">S</hi>anta María, se te praz,</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="4">pois nosso ben tod en ti jaz,</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="5">e que teu fillo sempre faz</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="6">por ti o de que as sabor,</l>
        </lg>
        <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="aa">
```

<notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="7"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">D</hi>e graça chã [e damor</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="8">de Deus, acórrenos, Señor]</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="2" met="8,8" rhyme="ccca">
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="9"><hi style="blue penwork flourishing" rend="medium"
 rendition="red">e</hi> pois que contigo é Deus,</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="10">acorr a nós, que somos teus,</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="11">e fasnos que sejamos seus</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="12">e que perçamos del pavor.</l>
 </lg>
 <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="13"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">D</hi>e graça chã e damor</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="14">de Deus[, acórrenos, Señor]</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="3" met="8,8" rhyme="ddda">
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="15"><hi style="blue penwork flourishing" rend="medium"
 rendition="red">O</hi>ntras outras molleres tu</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="16">es bẽeita porque Jesu</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="17">Cristo parist e, por end, u</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="18">nos for mester, rezõador</l>
 </lg>
 <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="19"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">D</hi>e graça chã e damor</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="20">[de Deus, acórrenos, Señor]</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="4" met="8,8" rhyme="eeea">
 <notatedMusic></notatedMusic>

<l n="21"><hi style="blue penwork flourishing" rend="medium"
 rendition="red">s</hi>ei por nós, pois que bēit é</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="22"> o fruto de ti a la fe,</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="23">e pois tu sees u el sé,</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="24">roga por nós u meste<corr>r</corr> for.</l>
 </lg>
 <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="25"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">D</hi>e graça chēa e damor</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="26">[de Deus, acórrenos, Señor]</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="5" met="8,8" rhyme="fffa">
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="27"><hi style="blue penwork flourishing" rend="medium"
 rendition="red">P</hi>uñã, Señor, de nos salvar,</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="28">pois Deus por ti quer perdõar</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="29">mil vegadas se mil errar</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="30">eno día o pecador.</l></lg>
 <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="31"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">D</hi>e graça chēa e damor</l>
 <notatedMusic></notatedMusic>
 <l n="32">de Deus[, acórrenos, Señor]</l>
 </lg>
 </lg>
 <figure></figure>
 </body>
 </text>
 </TEI>

```

<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
<?xml-model href="http://www.tei-
c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all.rng" type="application/xml"
schematypens="http://relaxng.org/ns/structure/1.0"?>
<?xml-model href="http://www.tei-
c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all.rng" type="application/xml"
schematypens="http://purl.oclc.org/dsdl/schematron"?>
<TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0">
  <teiHeader>
    <fileDesc>
      <titleStmt>
        <title> <hi style="call for illuminator">E</hi>sta LXXXa é de loor de Santa
María de como a saudou o angeo</title>
      </titleStmt>
      <sourceDesc>
        <p>Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, ms.
B.I.2., ff. 96r-96v</p>
      </sourceDesc>
    </fileDesc>
  </teiHeader>
  <text>
    <body>
      <head>Esta LXXXa é de loor de Santa María de como a saudou o angeo</head>
      <figure></figure>
      <lg type="zejel">
        <lg type="refrain" met="8,8" rhyme="aa">
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="1"><hi style="red penwork flourishing" rend="big"
rendition="blue">D</hi>e graça chã e damor</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="2">de Deus, acórrenos, Señor</l>
        </lg>
        <lg type="stanza" n="1" met="8,8" rhyme="bbba">
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="3"><hi style="blue penwork flourishing" rend="medium"
rendition="red">S</hi>anta María, se te praz,</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="4">pois nosso ben tod en ti jaz,</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>
          <l n="5">e que teu fillo sempre faz</l>
          <notatedMusic></notatedMusic>

```

<l n="6">por ti o de que as sabor,</l>
 </lg>
 <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
 <l n="7">De graça chã e damor</l>
 <l n="8">de Deus, acórrenos, Señor</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="2" met="8,8" rhyme="ccca">
 <l n="9"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">e</hi> pois que contigo é Deus,</l>
 <l n="10">acorr a nós, que somos teus,</l>
 <l n="11">e fasnos que sejamos seus</l>
 <l n="12">e que perçamos del pavor.</l>
 </lg>
 <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
 <l n="13">De graça chã e damor</l>
 <l n="14">de Deus, acórrenos, Señor</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="3" met="8,8" rhyme="ddda">
 <l n="15"><hi style="blue penwork flourishing" rend="small"
 rendition="red">O</hi>ntras outras molleres tu</l>
 <l n="16">es bêeita porque Jesu</l>
 <l n="17">Cristo parist e, por end, u</l>
 <l n="18">nos for mester, razõador</l>
 </lg>
 <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
 <l n="19">De graça chã e damor</l>
 <l n="20">de Deus, acórrenos, Señor</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="4" met="8,8" rhyme="eeea">
 <l n="21"><hi style="red penwork flourishing" rend="small"
 rendition="blue">s</hi>ei por nós, pois que bêeit é</l>
 <l n="22"> o fruto de ti a la fe,</l>
 <l n="23">e pois tu sees u el sé,</l>
 <l n="24">roga por nós u mester for.</l>
 </lg>
 <lg type="refrain" rend="rubric" met="8,8" rhyme="AA">
 <l n="25">De graça chã e damor</l>
 <l n="26">de Deus, acórrenos, Señor</l>
 </lg>
 <lg type="stanza" n="5" met="8,8" rhyme="fffa">
 <l n="27"><hi style="blue penwork flourishing" rend="small"
 rendition="red">P</hi>uña, Señor, de nos salvar,</l>
 <l n="28">pois Deus por ti quer perdõar</l>
 <l n="29">mil vegadas se mil errar</l>

```
<l n="30">eno día o pecador.</l>  
</lg>  
</lg>  
</body>  
</text>  
</TEI>
```